# CUPRINS

PREFAȚĂ ..... 2

EDE TERÉNYI: *TRIBUTE FOR MOZART* (2004) ..... 3

CLARINETUL ÎN OPERELE LUI MOZART ..... 15

„ANTICE" TODUȚIENE ..... 43

*Concertul nr. 3 pentru orchestră de coarde „in stile antico"* (1974) .. 45
*Stampe vechi* (1974) ..... 52
*Simfonietta „in antico stile"* (1977) ..... 52

CREAȚIA CORALĂ DE SIGISMUND TODUȚĂ ÎN PRIMĂ AUDIȚIE CLUJEANĂ ..... 56

„ENIGME" PUCCINIENE ..... 73

# PREFAȚĂ

Volumul conține cinci studii dedicate unor compozitori cu prilejul unor comemorări sau aniversări. Anul 2006 a stat sub incidența geniului lui Mozart, de la nașterea căruia s-au împlinit 250 de ani. Sorții au căzut pe o lucrare inedită, Concertul de vioară *Tribute for Mozart* al prestigiosului compozitor clujean Ede Terényi, compus în mod special pentru acest eveniment și interpretat cu virtuozitate de Alexandru Tomescu, sub bagheta maestrului Horia Andreescu. Rezultatul, un concert fermecător compus de un creator transilvănean în spiritul marelui Mozart.

A doua lucrare, *Clarinetul în operele lui Mozart* încearcă o apropiere între două lumi mozartiene: opera și muzica instrumentală, legate de un instrument a cărui carieră începută târziu dar cu evoluție fulminantă e tributară maestrului vienez. Apropierea de orchestrația operelor mozartiene a însemnat o revelație; inventivitatea și varietatea timbrală, migala scriiturii instrumentale o desăvârșea pe cea vocală, fiecare operă fiind o entitate bine-diferențiată, unde clarinetul, acest tânăr și proaspăt instrument, respectiv fratele mai mare, clarinetul alto, *bassethornul*, au primit contextual roluri diferențiate de acompaniament, suport armonic sau chiar partener egal de dialog cu solistul vocal.

Următoarele două studii au fost concepute cu ocazia sărbătoririi mentorului clasei de compoziție și muzicologie clujean, maestrul Sigismund Toduță. Primul, *Antice toduțiene*, vizează trei lucrări distincte, aparent, dar subtil legate între ele: *Concertul nr. 3 pentru orchestră de coarde „in stile antico”* (1974), *Stampe vechi* (1974) și *Simfonietta „in antico stile”* (1977). Al doilea studiu, *Creația corală de Sigismund Toduță în primă audiție clujeană*, dedicat compozitorului Sigismund Toduță și-a propus, în anul comemorării a 100 de ani de la nașterea lui, o apropiere între creator și cei mai tineri și numeroși interpreți ai săi: membrii formațiilor corale. Dacă studiile anterioare au solicitat un mare volum de muncă de cercetare și analiză, acesta din urmă a părut inițial imposibil de realizat, întrucât inimoșii dirijori de cor nu își notează, de cele mai multe ori, piesele prezentate în primă audiție, așa că demersul analitic al lucrărilor anterioare a fost înlocuit cu unul de arhivă.

Dacă Mozart a fost cel mai mare compozitor de operă al secolului al XVIII-lea, despre Puccini, se poate afirma că a fost cel mai mare creator de operă al secolului XX. Celebrarea celor 150 de ani de la nașterea lui a prilejuit o retrospectivă a existenței sale controversate și a eroinelor sale profund umane, reunite într-o muzică sublimă. Cum a reușit? Acestea sunt *Enigmele lui Puccini*.

Autoarea

# EDE TERÉNYI: *TRIBUTE FOR MOZART* (2004)

Motto

„Muzica mea trăieşte între realitate şi vis. Pentru mine, a compune înseamnă a medita, iar meditația, călătoria fantastică în universul Spiritului Divin. Compoziția este creație, meditație, o excursie într-o altă lume, într-o altă viață, altă zonă geografică... „Interpreții, cu mişcările lor rituale se desprind, parcă din tablouri bidimensionale devenind reale în spațiul nostru tridimensional."

Ede Terényi

## *Concert pentru vioară şi orchestră de coarde (şi percuție)*

Compozitorul, muzicologul şi pedagogul Ede Terényi este o personalitate marcantă a vieții muzicale clujene, cu o vastă creație universală în gen şi stil. Originar din Tg. Mureş (1935) şi studii la Conservatorul „Gh. Dima" din Cluj-Napoca (1952-58), creația sa poartă amprenta folclorului din Transilvania şi a stilului lui Bartók, influența cursurilor lui Xenakis şi Stockhausen (Darmstadt (1974, 1978) şi a grafismului muzical. Universalitatea stilului său impresionează prin bogăția melodică, colorată de o lume modală, o ritmică plină de vivacitate, armonii sintetice, partizan al serialismului postwebernian, dar şi evocator al unor vremi demult trecute, cu preferință pentru secolele XV-XVI. Recunoaşterea meritelor sale s-a concretizat în premii ale Uniunii Compozitorilor, premiul „George Enescu" al Academiei (1980) şi recent, o invitație din partea Radiodifuziunii pentru compunerea unui concert comemorativ Mozart.

Partitura concertului a fost inclusă în volumul Ede Terényi, *Mozarteum–Konzerte* şi a fost publicat în anul aniversării a 250 de ani de la naşterea compozitorului. Volumul cuprinde alături de *Tribute for Mozart* (2004) for violin and chamber orchestra, concertele *Dimanche des Rameaux* (2000) for organ and chamber orchestra, *Jazz* (1990) for harp and orchestra şi *Jardin des Fleures* (2003) for two harps and orchestra (partea a II-a Tempo di menuetto), lucrări ce îmbină reflecții timbrale ale începutului de secol XXI, în tipare clasice.

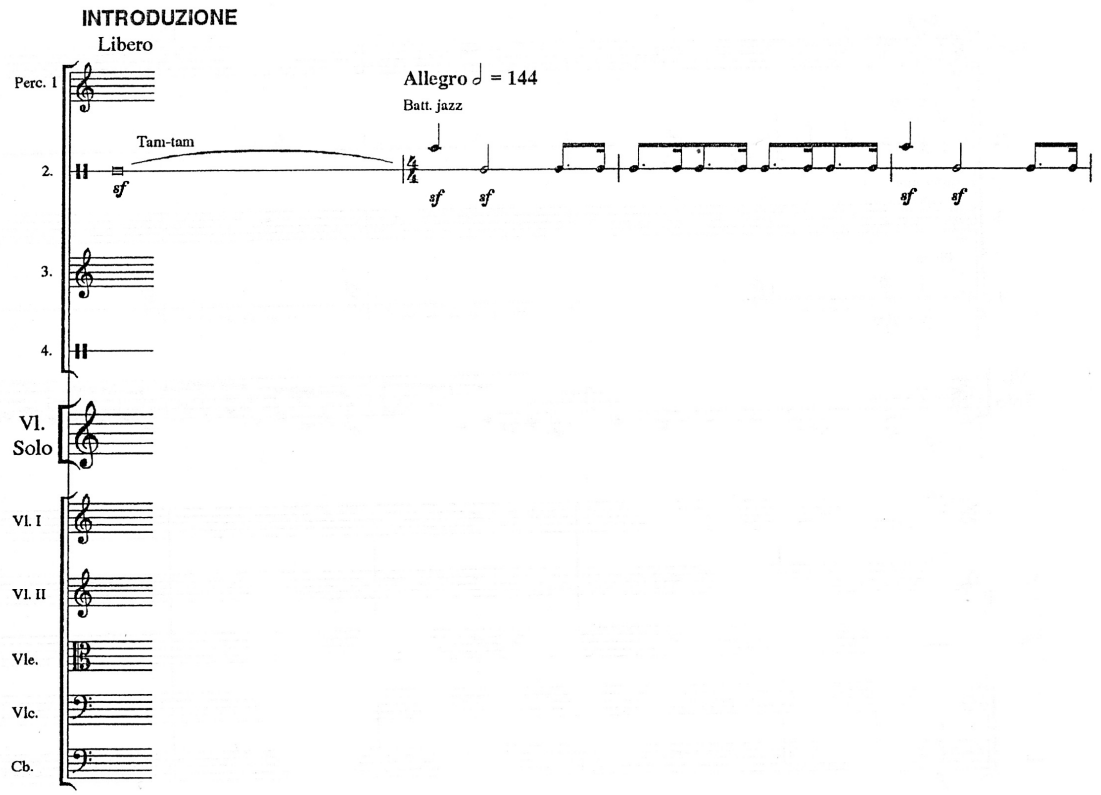
Geneza lucrării se leagă, prin urmare, de o solicitare a Radiodifuziunii bucureştene adresată maestrului clujean Ede Terényi, de a compune un concert de vioară intitulat *Tribute for Mozart*, cu prilejul aniversării a 250 de ani de la naşterea compozitorului. Concertul urma să fie înregistrat în ultimele zile ale lunii decembrie, 2004, într-o interpretare de referință: violonistul Alexandru Tomescu acompaniat de orchestra Radio, sub bagheta maestrului Horia Andreescu.

Titlul *Tribut lui Mozart* ar putea părea la prima vedere surprinzător pentru un compozitor al zilelor noastre; însă personalitatea generoasă a compozitorului Eduard Terényi a primit această comandă ca pe o provocare, un semn de omagiere al genialului Mozart de un confrate aflat la un sfert de mileniu depărtare.

Cazul nu este de loc singular: în secolul XV, Ockeghem compunea *Epitaph pour Binchois*, iar Josquin des Près, la rândul său, *Déploration sur la mort d'Ockeghem*, în memoria magistrului său (sec. XVI), Ceaikovski, *Mozartiana* (1887- suita a IV-a) Debussy, *Hommage B Rameau* (1905 - în suita pentru pian *Images* I, dedică a doua piesă), iar Ravel, *Tombeau de Couperin* (1917), iar lista de lucrări este mult mai mare.

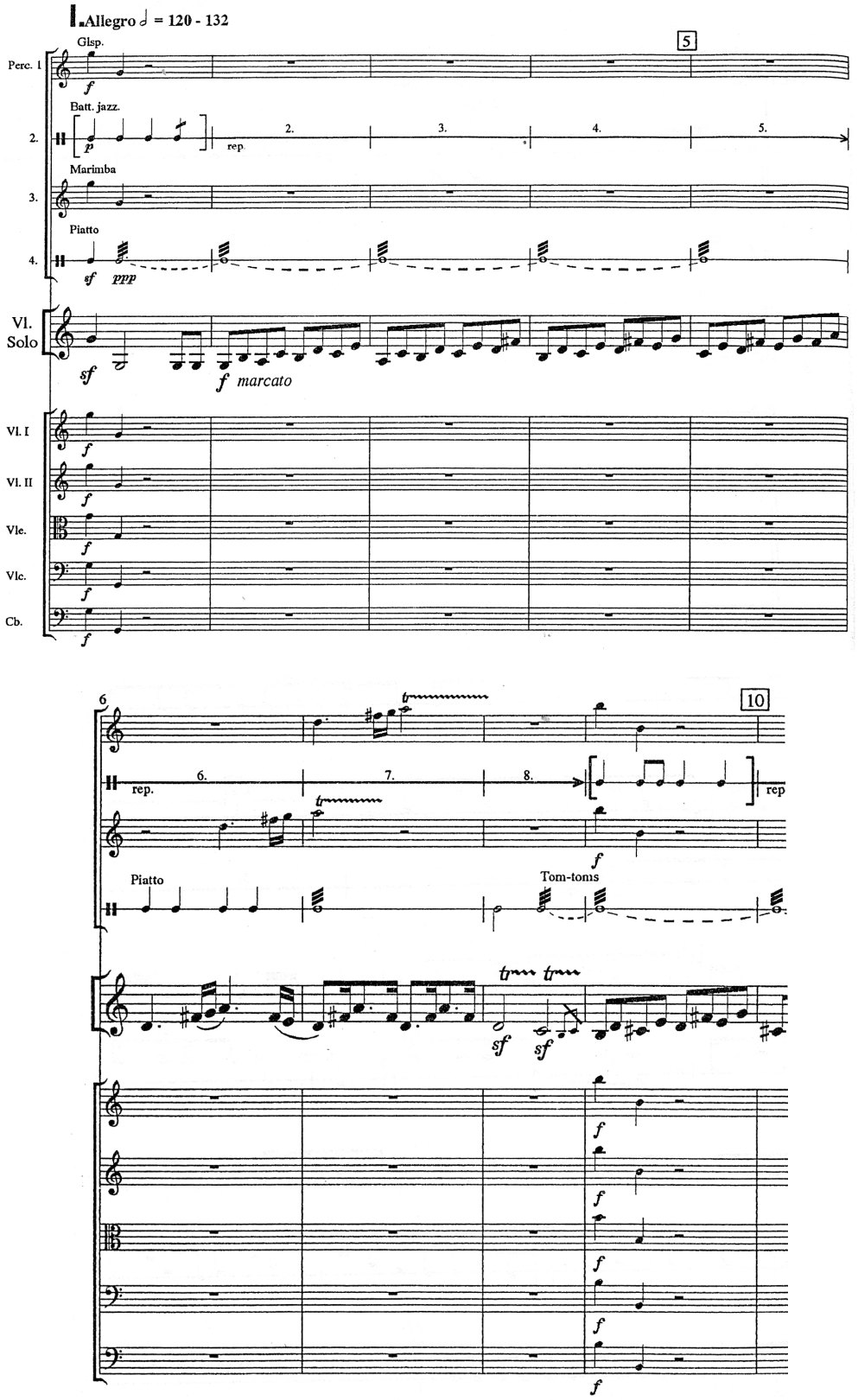
*Introduzione* precede partea I structurată în 11 secțiuni, într-o formă liberă de concert. Concertul debutează cu o quasi improvizație, executat de Tam-tam şi o exuberantă Batterie Jazz sugerând aparent un macam african; această parte solistică are de fapt un bine determinat rol tematic, mărturiseşte compozitorul, ea citează ritmul din tema violonistului solist.

Ex. 1 (măs. 1-4) Introduzione (macam)




Partea I. Allegro (4/4, doimea = 120-132) începe energic cu tema violinei concertante, intrare marcată de tutti (Glockenspiel, Batterie Jazz, Marimba, Piatto menținut în pianissimo – Tom-toms şi orchestră de coarde). Începutul sincopat al temei solistului, respectiv tonalitatea Sol major permite o trimitere spre *Concertul nr. 3 în Sol major, K 216* de Mozart. Dar spre deosebire de profilul descendent al temei mozartiene, tema terényiană prezintă un mers ascendent secvențial în terțe (succesiuni de 3,2 – terță, secundă), cu aspect de polifonie latentă (ca un studiu).

Ex. 2. Partea I, tema I

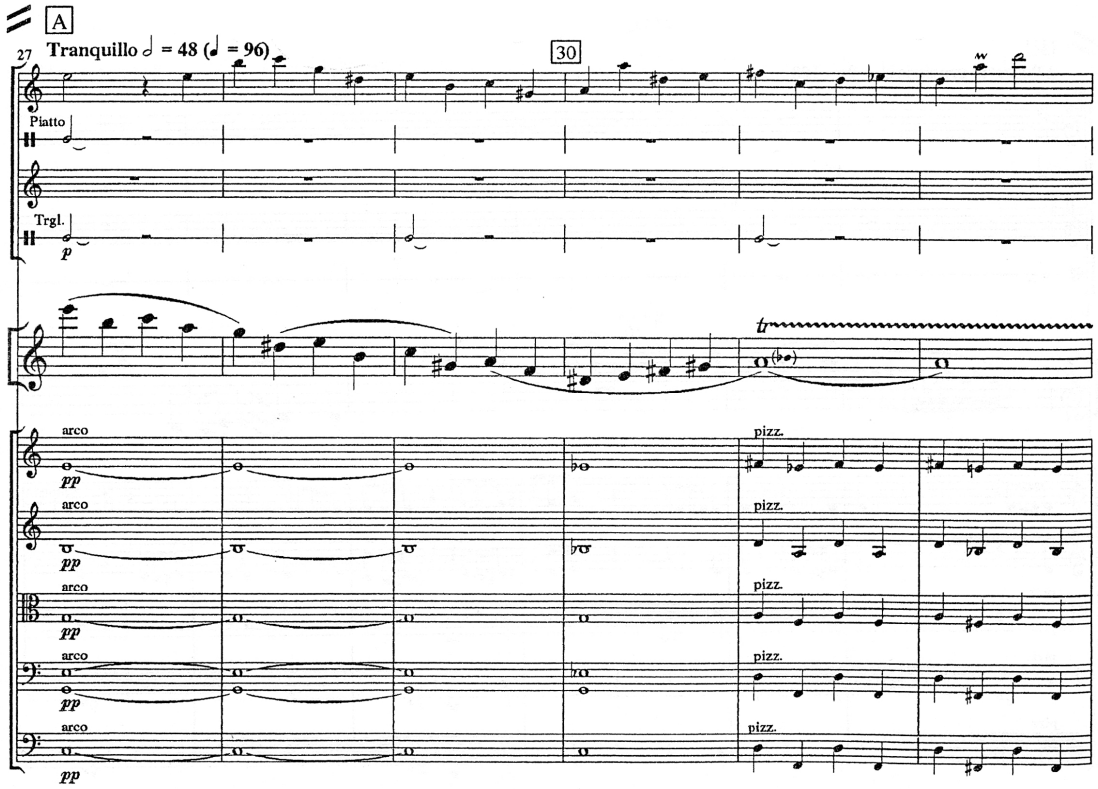



Pe întreg parcursul concertului dialogul muzical nu este purtat doar de solist şi orchestră, dar şi de compozitorul Eduard Terényi şi Wolgang Amadeus

Mozart: cel mai adesea părțile rapide, diatonice, îl invocă pe Mozart, iar cele lente, contemplative, cromatice, pe Terényi.

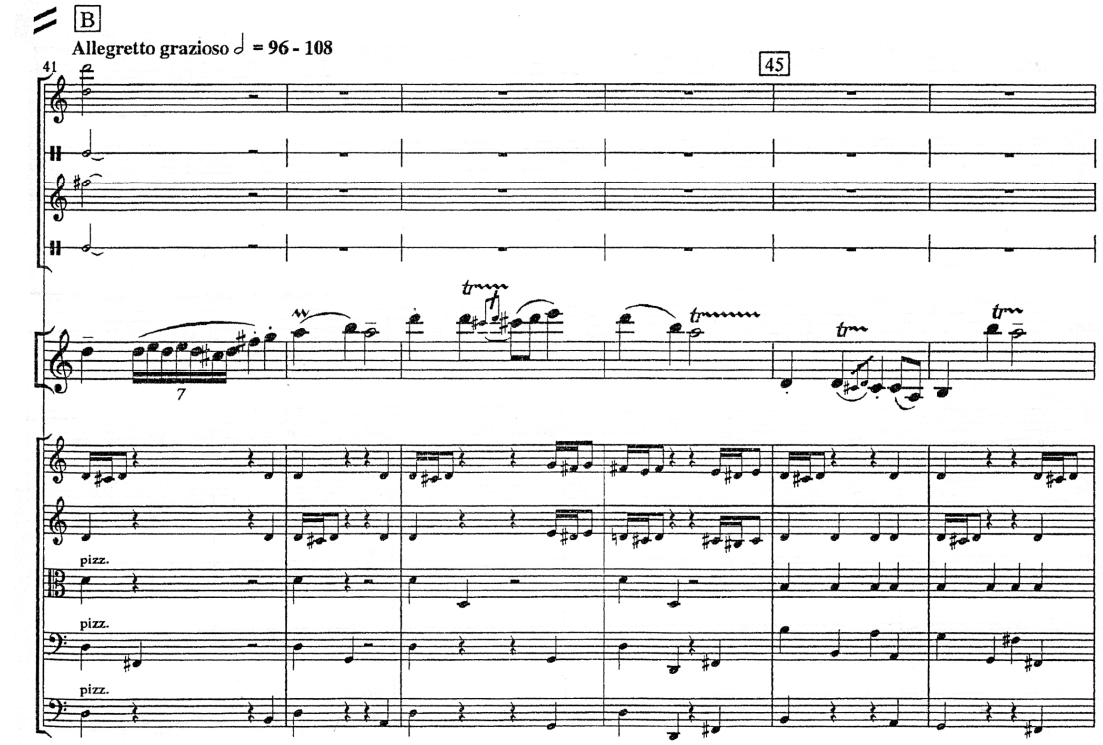
A. *Tranquillo* începe cu un dialog aproape canonic între solistul violonist şi Glockenspiel (două indicații doimea = 48 sau pătrimea = 96) descendent (4,3 - cvarte, terțe) într-un mod minor pe mi, care devine pe parcurs din ce în ce mai cromatic.

Ex. 3 (măs. 27-32)




B. *Allegretto grazioso* (doimea = 96-108), temă ludică, mozartiană în Re major, aminteşte de vechea melodie franceză pe care Mozart compusese celebrele sale variațiuni.

Ex. 4 (măs. 41-50)




C. Se revine la tempo-ul inițial (a tempo I.), o parte de virtuozitate în care violina concertantă execută un mers de triolete, fiind contrapunctată de dialogul dintre Glockenspiel şi Marimba.

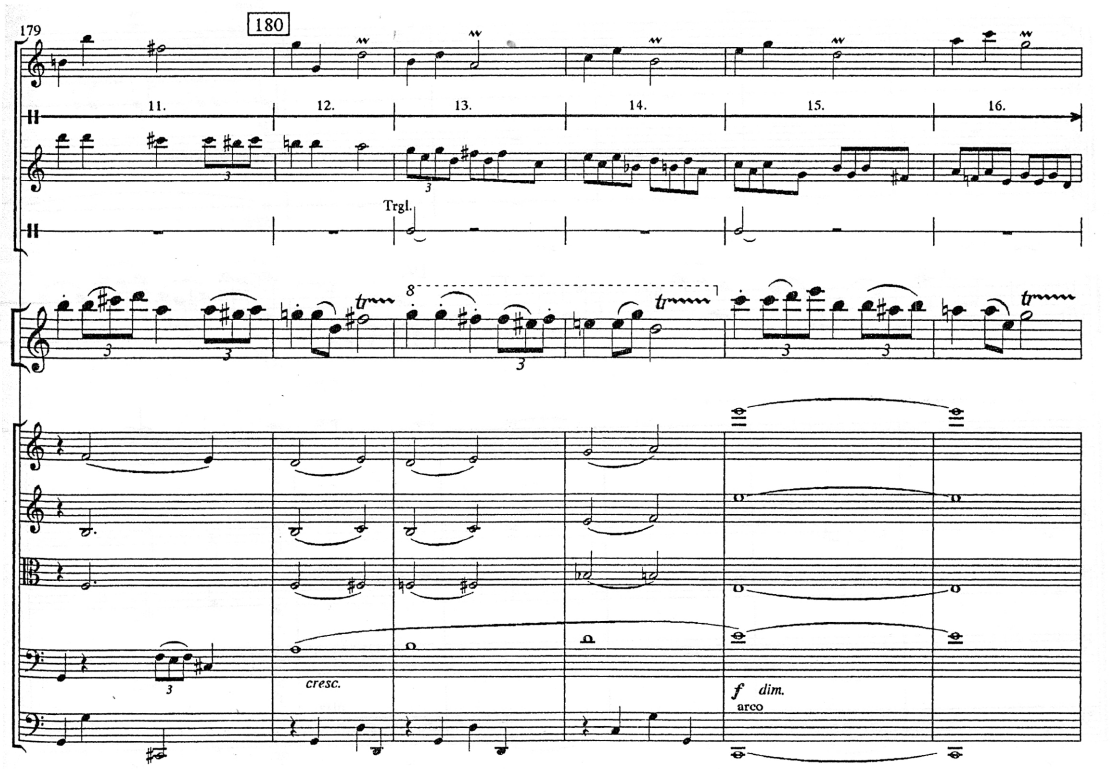
D. *Meno mosso*, parte tranzitorie, debutează cu o nouă temă descendentă (construită pe o succesiune de terță, secundă - 3,2), în limbaj cromatic.

E. (A tempo I) este secțiunea cu rol de Dezvoltare, în tutti, solist şi orchestră cu tema inițială în la minor, care devine din ce în ce mai cromatizată.

F. (Tempo I, T1) Elaborarea T1 continuă doar la orchestră, fără solist, în Sol, tonalitatea inițială. Intrarea solistului va marca secvențarea capului de temă.

G. Allegretto – Tema a doua (înrudită cu B) sol# frigic pare inspirată din vechea melodie franceză**:**

Ex. 5 (măs. 181-184), Veche melodie franceză




H. (a tempo I) continuă partea de tranziție din G, în secvențe la coarde, în timp ce solistul execută duble; tema se află la viori, aflate în dialog şi violă, care dublează vioara I.

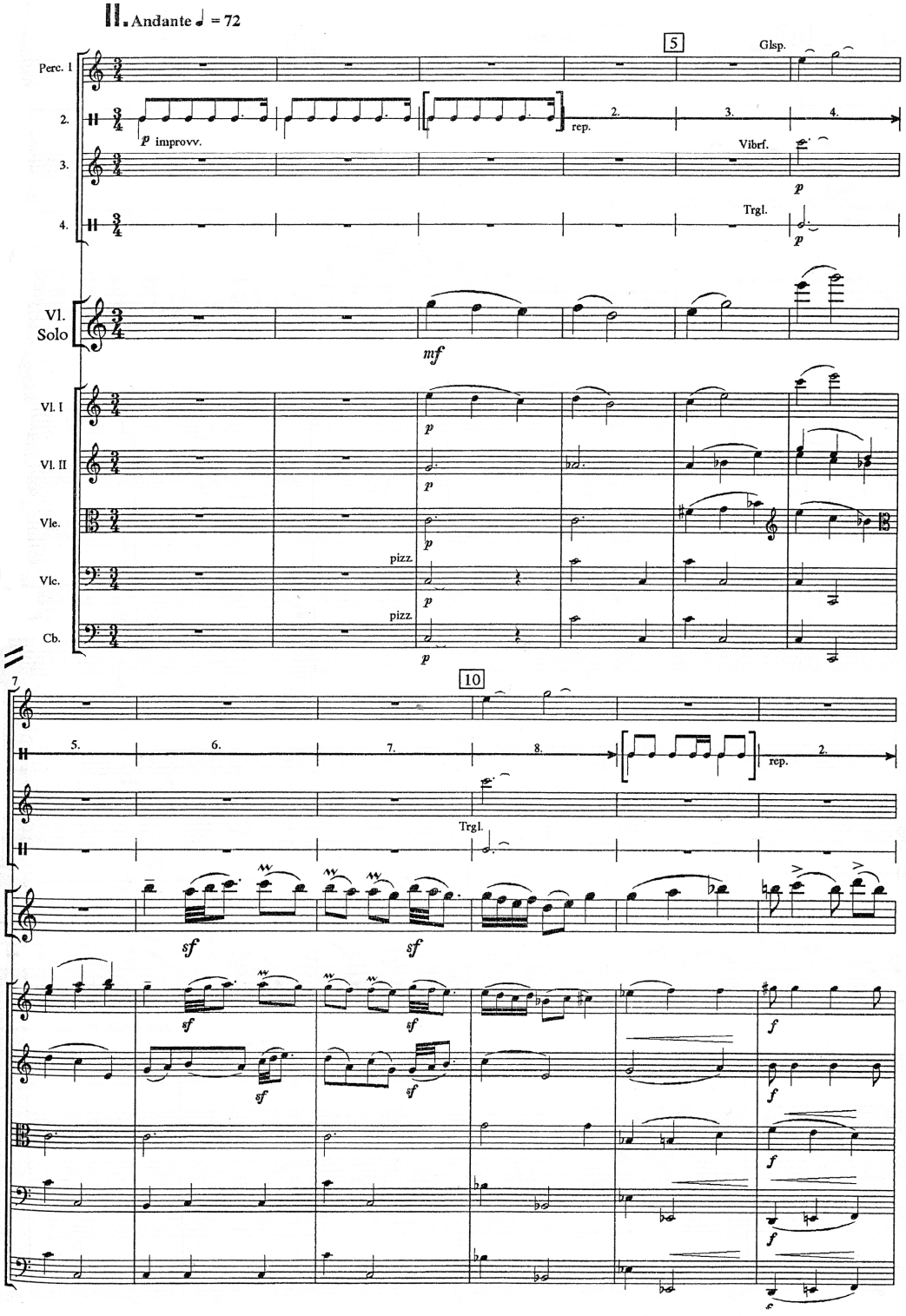
I. *Adagio molto* în 6/4 (mib – Sol V), debutează cu o temă pentatonică, la solist, supusă travaliului, care va conduce la **A** - CADENZA (Satz I), model for IMPROVISATION, care are rolul de Repriză; solistul rememorează temele părții I din: *Allegro, Allegretto giocoso, Appassionato* în forță (duble), *Adagio molto* în 6/4.

J. Tempo I va culmina cu solistul interpretând în secvențe ascendente T1, urmat de orchestră într-o perorație finală cu rol de Coda.

Partea a II-a este un Andante liric care debutează cu o temă ternară plină de candoare (pătrimea = 72) în sonorități modale, cu acompaniament armonic de acorduri suprapuse. Ca formă, este un tristrofic mare.

Batteria Jazz – va executa o scurtă introducere ritmică de două măsuri, urmată de Tema lirică a solistului (temă construită prin inversarea T1 din prima parte, în succesiuni de 2,3 – secunde şi terțe) fiind dublată la terță de vioara I.

Ex. 6 măs. (1-10), Partea a II-a



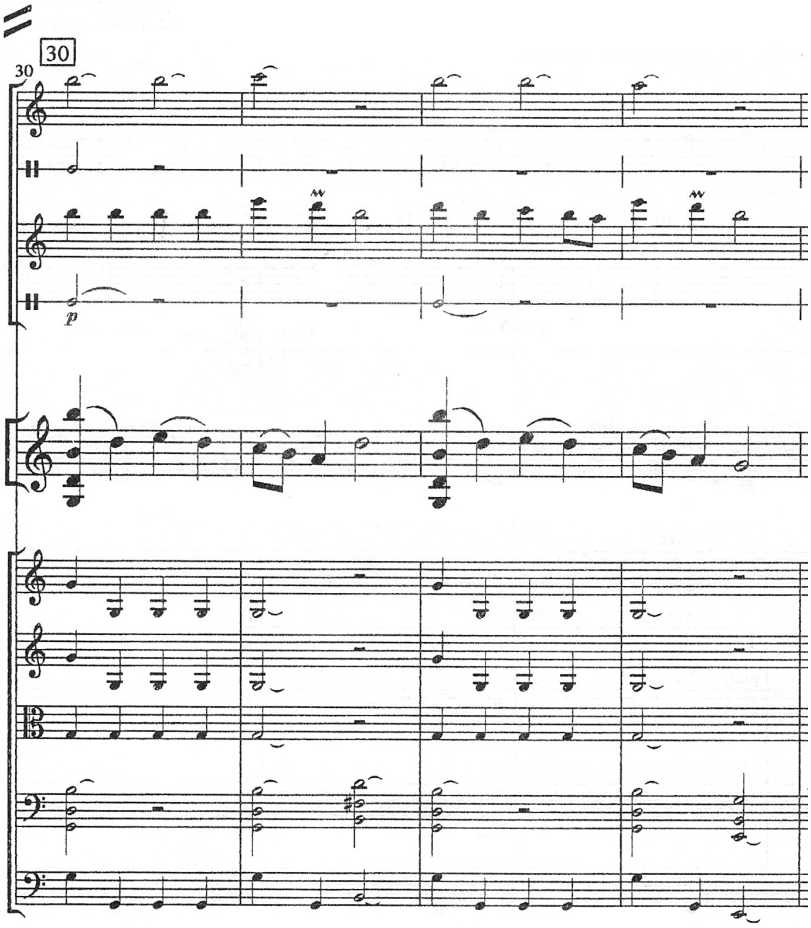

A. Allegretto (pătrimea = 108-120) şi Poco piú mosso prezintă nu numai o accelerare a tempo-ului dar şi o variaţie timbrală prin rolul polifonic primit de Glockenspiel şi Marimbă.

B. Tempo I readuce Tema inițială realizând simetria formei tristrofice a părții lente.

**Partea III,** *Allegro vivace* (măsura de 2/2, doimea = 144) respectă forma predilectă de Rondo final al clasicilor, concertul având structura de A B A C (*Tempo di Menuetto*) Cadenza A D A.

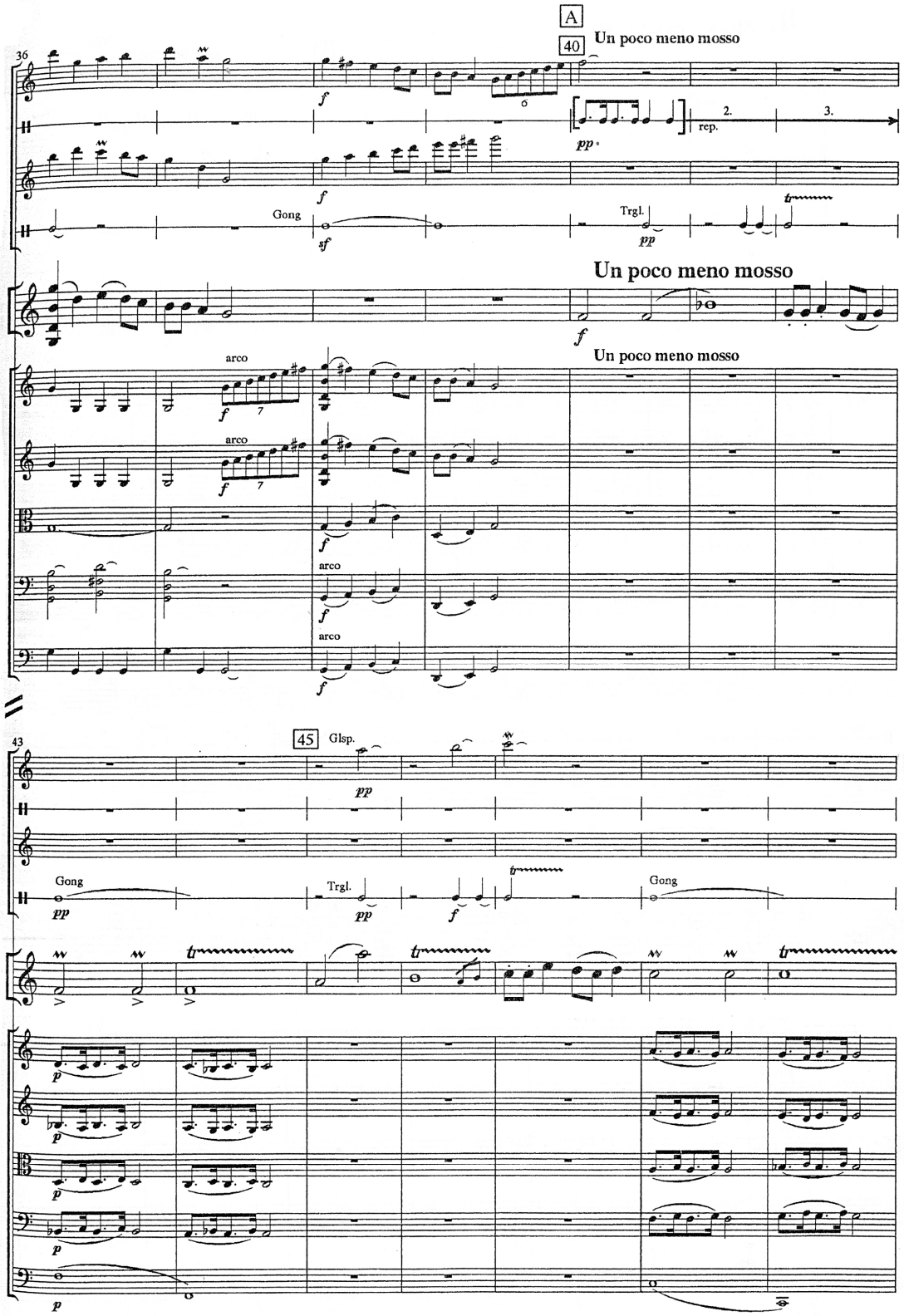
După o introducere de câte două măsuri Batteria Jazz, respectiv solo Marimba (succesiune de 3, 2), violina concertantă execută game, duble, arpegii dramatice care prefigurează un *Dies irae* (?), care ca deschide şi Cadenza părții a III-a, care conduce spre o temă jucăuşă într-un mod major pe Sol (4, 2), desprinsă parcă din folclorul copiilor:

Ex. 7 (măs. 30-40) Introducere şi Tema din folclorul copiilor




A. *Un poco meno mosso* în Fa (major) (1, 4, 3, 2), aduce un cântec mai serios, cu replica la cvarta superioară, după modelul popular.

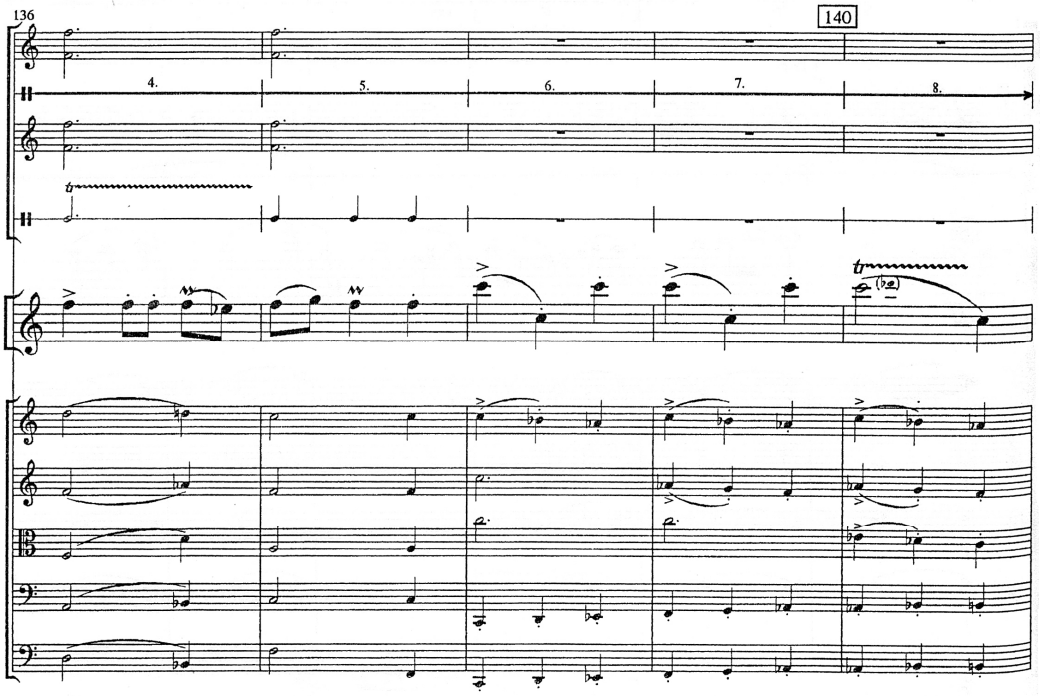
Ex. 8 (măs. 40-49)




B. tempo I: tema jucăuşă revine dar în Do (cu intenție de Rondo din partea autorului).

C *Tempo di Menuetto* pătrimea = 144, Tema în fa (eolic), pregătită la coarde (viori, viole şi violoncel) este intonată de violina concertantă (2 frigică, 5,4 – 2,4,5 – 2,3) în măs. 3/4, ritm punctat – Mozart foloseşte *Tempo di Menuetto* în partea a III-a a *Concertului pentru vioară şi orchestră în La major K. 219*.

Ex. 9 (măs. 136-154) Tempo di Menuetto




D. Tempo I readuce partea introductivă, – gamele succesive ale violinei concertante, în acompaniamentul acordurilor de septimă arpegiate de Glockenspiel.

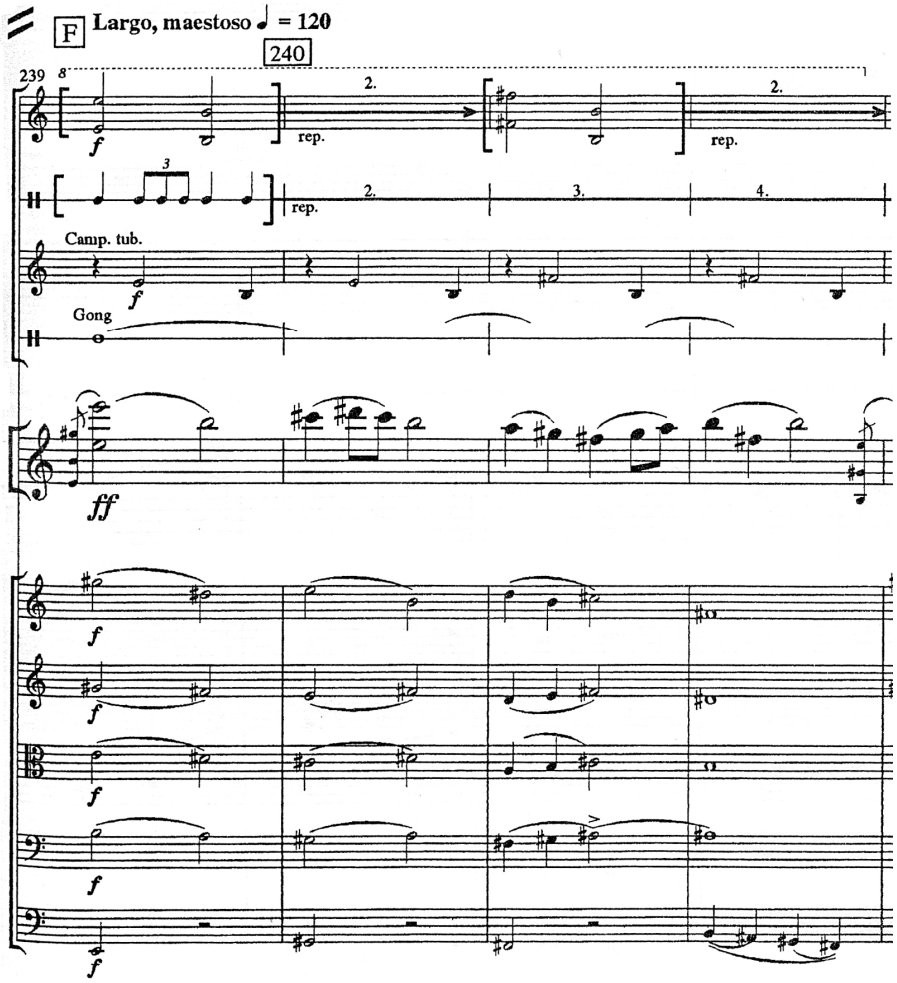
O perorație de game în Sol la Glokenspiel, Marimba şi coarde pregătesc momentul de CADENZA (Satz III) model for IMPROVISATION, o rememorare transfigurată a temelor: un *Sostenuto* grav (12 măsuri), în valori mari şi *ff* deschide Cadenza în sonorități de clopote, urmat succesiv de un *Allegretto vivace*, *Andante, Tempo di Menuetto* în locrian, *Un poco meno mosso*, *rubato*.

E. Tempo I: Tema – heptacord mi doric

F. *Largo maestoso* (pătrimea = 120) este metamorfoza binară a ternarului *Un poco meno mosso* din Cadenza care conduce spre măsurile 263-268, unde solistul execută în duble o scară ascendentă în si doric.

Perorația polifonică finală amplă (măsurile 271-280) în septolete la viori (solist, vioara I, II) marchează o culminație cadențată în Sol mixolidic cu rezonanța Gong-ului şi a Tom-tom-ului.

Ex. 10 (măs. 239-242), F. Final Largo, maestoso şi A tempo I




Concluzii stilistice

Compozitorul Ede Terényi are o deosebită predilecție pentru programatism şi simboluri:

- este ancorat spiritual definitiv în tradiție, dar trăieşte într-o lume modernă;
- creațiile sale realizează un dialog permanent cu înaintaşii;
- când citează, o face subtil, palimpsestic, nu în mod direct;
- abordează un limbaj modal cu tente expresioniste atunci când vorbeşte despre sine;
- muzica sa degajă un dramatism moderat, fiindu-i propriu mai degrabă stilul epic (în părțile de început) sau liric (în cele mediane), dar cel mai adesea ludic, grațios (în părțile finale), arareori melancolic sau grav;
- rezultă o muzică spirituală, spontană, care îmbină structuralismul rațional cu momente de respiro improvizatorice;

- preferința pentru instrumentele de percuție realizează legătura cu ancestralul, atunci muzica făcea parte dintr-un ritual;
- la Terényi timbrurile se îmbină firesc, instrumentele, tradiționale sau moderne, chiar şi bateria de jazz pot fiind parteneri egali ai discursului muzical;
- este un clasic prin organizarea materialului sonor şi agreează simetria, evadările imaginației nu prejudiciază echilibrul formei;
- limbajul diatonic se împleteşte cu cel cromatic sau modal, sugerând călătorii în timp.

Legăturile dintre Mozart şi Terényi sunt de domeniul ezotericului; o dedublare spirituală, materializată prin acest concert. Pe parcursul carierei sale componistice au existat compozitori din alte epoci de care maestrul clujean s-a simțit apropiat, cum ar fi Vivaldi, Händel sau Bakfark, afinități concretizate prin creații ca, *Vivaldiana*, *Händeliana* sau *Simfonia Bakfark*; dar față de Mozart, Terényi nutrea o admirație şi teamă. Spre deosebire de toate biografiile şi scenografiile care îl prezentau pe Mozart fragil, copilăros, jucător sau viciat, Terényi îl vede puternic, foarte sigur pe geniul său şi extrem de critic în fața unei creații muzicale. Şi relația dintre Leopold şi Wolfgang este perceput diferit: Terényi vede o prietenie profundă pe viață, între tatăl şi fiu: fiul nu i-a supraviețuit decât patru ani morții tatălui.

Acum era în sarcina compozitorului de la începutul secolului XXI să realizeze un concert în spiritul mozartian: Terényi nu intenționează să adauge un nou concert la cele compuse de Mozart, ci unul pe care Mozart l-ar fi compus dacă trăia în zilele şi pe meleagurile noastre.

În volumul dedicat unor eseuri muzicologice, intitulat sugestiv *Paramuzicologie*, maestrul Terényi îşi mărturiseşte minuțiozitatea cu care îşi pregăteşte primele audiții şi grija cu care îşi alege interpreții. Cu certitudine, spune el, viitorul unei creații artistice depinde de impactul pe care aceasta o are la prima sa audiție. Audiind interpretarea de excepție a violonistului Alexandru Tomescu, care încă de pe băncile şcolii ne-a obişnuit cu evoluții impecabile şi viziunea expresivă a maestrului Horia Andreescu, suntem convinşi că spiritul lui Mozart va primi „tributul” secolului XXI, prin concertul lui Ede Terényi.

# CLARINETUL ÎN OPERELE LUI MOZART

Istoricul clarinetului nici astăzi nu este complet dezvăluit: forma sa primitivă, de instrument de suflat de tip fluier cu ambuşură terminală, prevăzut cu o ancie simplă batantă desprinsă de pe tub (tip idioglot), recent descoperită în Africa (Benin, Ciad, Mali, Volta Superioară, Nigeria) contrazice vechile teorii cu privire la originea orientală a clarinetului[1]. În perioada Vechiului Imperiu al Egiptului antic exista un clarinet dublu sau triplu, o variantă de flaut drept (fluier) din trestie, atestat de un basorelief din 2700, păstrat în muzeul din Cairo.

Antichitatea greacă păstrează imaginea unui clarinet istoric în aulos-ul cu ancie simplă reprezentat de fresce sau vase pictate, considerat de organologi strămoşul *chalumeau*-ului. Acesta din urmă, supus unor transformări va evolua în clarinetul european. Cel care deţine de drept meritul invenţiei clarinetului este J. Ch. Denner, constructor german din Nürnberg. În 1690, pe un *chalumeau* prevăzut cu două clape, Denner adaugă o a treia, pe partea superioară, zona cu maximum de vibraţii şi minimum de viteză a aerului, obţinând un nou registru.

Oficial, clarinetul va fi prezentat sub acest nume de constructorul său, Denner, în 1701. Timbrul aspru al noului registru al clarinetului va fi numit *clarino* de constructorul său similar cu sunetele în acut ale trompetei sopran.

Ivan Müller va adăuga 7-8 clape în plus celor 4-5 ale lui Denner, perfecţionând instrumentul cu un sistem de inele. Francezul Buffet, prin aplicarea sistemului Böhm la clarinet obţine lejeritatea intonării a oricărei tonalităţi într-o variată paletă dinamică[2].

Nu se ştie cu certitudine când a fost utilizat clarinetul în practica muzicală, adesea fiind notat ca *chalumeau* sau *clarino*, flautistul sau oboistul interpretându-i partida. În formaţiile instrumentale bisericeşti se utiliza un clarinet mic în locul trompetei, mai potrivit ca timbru.

K. Birsak semnalează lucrarea lui Valentin Rathgeber (1728) ca fiind cel mai vechi concert bisericesc în care cântă *clarinetto vel lituo* (lituus-corn, trompetă)[3]. Spre sfârşitul barocului, în muzica improvizatorică de salon, clarinetul va fi preferat trompetei.

În operă, M. A. Ziani (Italia 1704) foloseşte pentru prima dată clarinetul în *Caio Pompilio*, apoi A. M. Bononcini în *Conquista delle Spagne* (1707). La Hamburg, în 1710, Reinhard Keiser scrie o partitură pentru clarinet în opera *Croesus*, Vivaldi îl va utiliza în Italia (1716, *Juditha triumphans*), J. Ph. Rameau în Franţa (1749 - *Zoroastre* şi 1751 - *Acante et Céphise*), iar în Angia, J. Ch. Bach (1762, *Orione*). O copie târzie (1744-1745) a operei *Tamerlano* (1724) de Händel avea partida originală de cornet înlocuită cu clarinete. Stamitz va compune o *Simfonie* cu clarinet şi corni de vânătoare (1755), iar J. Haydn scrie un *Trio* din messa *Incarnatus* pentru două clarinete şi fagot. Clarinetul originar din Boemia

---

[1] Valeriu Bărbuceanu, *Dicţionar de instrumente muzicale*, Editura Teora, Bucureşti 1999, p.60.
[2] Wilhelm Demian, *Teoria instrumentelor*, Editura Didatică şi Padagogică, Bucureşti, 1968, p.111.
[3] Valeriu Bărbuceanu, *op.cit.*, p.61.

din perioada lui Mozart era mai evoluat şi în special registrul grav al instrumentului a fost exploatat mai des de el decât de alţi compozitori. Admirația pentru timbrul acestui instrument reiese din scrisoarea către tatăl său: „Măcar de-am avea şi noi clarinete", scria el în 1778 după vizita la Mannheim, cu regret[4].

Originile clarinetului alto (ale *bassethorn*-ului), asemenea clarinetului însuşi nu sunt complet elucidate. La *Oberhaus Museum* din Passau se păstrează un basset-horn cu inscripția „ANT MITCH MAYRHOFER INVEN. & ELABOR. PASAVII" instrument realizat de Mayrhofer la Passau în 1760.[5]

Mozart a fost în mod deosebit atras de *basset-horn*[6], utilizat de el în special în lucrările masonice; în lucrările pentru trei instrumente scria cheia de violină pentru primele două (efectul sonor fiind de 5↓) şi cheia de bas pentru a treia (4↑). *Serenada în Sib* K.361/370a, *Recviemul* K.626 şi cele patru nocturne pentru sopran şi bariton acompaniate de basset-horn utilizează varianta acordată în Fa; *Nocturna* K.437, incompletă de altfel, specifică un *basset-horn* în Sol şi două clarinete în La.

*Bassethornul* este denumit de Samuel Adler în tratatul său de orchestrație ca tenorul clarinetului (scris do-mi$^3$, efect Fa-la$^2$), clarinetul alto fiind considerat cel în Mib (scris mi-mi$^3$, efect Sol-sol$^2$)[7]. Termenul *basset* trebuie interpretat ca diminutivul de la bas. Timbrul distinctiv i-a atras denumirea de „seriozitate onctuoasă". Această calitate este reflectată în operele: *Die Zauberflöte*, (Act II, Sarastro - „O Isis und Osiris"), Requiem, *Agnus Dei*, „Dona eis requiem" (în măsurile 14-17). Izolat, îl vom găsi în secolele următoare la Beethoven doar o dată în *Prometheus* (1800-1801), la Mendelssohn-Bartholdy în două piese concertante pentru clarinet, *basset-horn* şi pian (1832-1833), la R.Strauss în operele *Der Rosenkavalier* (1910, actul I, *Introduction*), *Daphne* (1937, la început) şi în Sonatinele pentru suflat (AV139 şi 143) şi Strawinski în *Threni* (1957-1958, pentru clarinet alto sau *basset-horn*) [8].

Deşi majoritatea interpretărilor se realizează în zilele noastre cu ajutorul clarinetelor acordate în Sib şi La, există tentative de restaurare a partiturilor originale de Mozart cântate de *basset-horn* sau *basset-clarinet*. Acesta din urmă nu se utilizează sau fabrică decât pentru execuția *Concertului* sau a ariei „Non più di fiori" din opera *La Clemenza di Tito*.

Din cele peste două zeci de lucrări scenice păstrate, opt opere şi un balet au în componența orchestrală clarinetul, iar trei din acestea şi *basset-horn*-ul.

---

[4] *The New Grove Dictionary of Music and Musiciens*, Macmillan Publishers Ltd., London, 1992, vol. 5. p. 906.

[5] *Idem*, vol. 2, p. 867.

[6] Partea I a *Concertului pentru clarinet, K. 622*, a fost scrisă la origine pentru *basset clarinet* (1787, Sol major - K 621b).

[7] Samuel Adler, *The study of orchestration*, Third Edition, W. W. Norton & Company, Inc. New York London, p. 215.

[8] *Idem*, p. 216.

| LUCRĂRILE SCENICE MOZARTIENE | GENUL | K.V. | ANUL /LOCUL p.a. | COMPONENȚA ORCHESTREI | CLARINET | CORNO DI BASSETTO |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ***Apollo et Hyacinthus*** | comedie muzicală mitologică | 38 | 1767 - Salzburg | 2Ob., 2Fg., 2Cor., Coarde | | |
| ***Bastien und Bastienne*** | singspiel | 50 | 1768 - Viena | 2Fl., 2Ob., 2Cor., Timp, Coarde, (2Fg. și Continuo - *ad. lib.*) | | |
| ***La finta semplice*** | opera buffa | 51 | 1768 - Viena | 2Fl., 2Ob./2Corni ing., 2Fg., 2Cor./2Cor.da caccia, Timp., Coarde, Continuo | | |
| ***Mitridate, Rè di Ponto*** | opera seria | 87 | 1770 - Milano | 2Fl., 2Ob., 2Cor., Timp. Coarde, Continuo (2Fg. - ad. lib.) | | |
| ***Ascanio in Alba*** | serenadă teatrală | 111 | 1771 - Milano | 2Fl., 2Ob., 2Fg., 2Serpenti/2Corni ing., 2Cor., Timp., Coarde, Continuo | | |
| ***Il sogno di Scipione*** | serenadă teatrală | 126 | 1772 - Salzburg | 2Fl., 2Ob., 2Fg., Cor., Timp., Coarde, Continuo | | |
| ***Lucio Silla*** | dramma per musica | 135 | 1772 - Milano | 2Fl., 2Ob., 2Fg., 2Cor., Timp., Coarde, Continuo | | |
| ***La finta giardiniera*** | opera buffa | 196 | 1775 - München | 2Fl., 2Ob., 2Fg., 2Cor., Timp., Coarde | | |
| ***Il Rè pastore*** | serenadă pastorală | 208 | 1775 - Salzburg | 2Fl., 2Ob./2Corni ing., 2Fg., 4Cor., Timp., Coarde | | |
| ***Les petits riens*** | muzică de balet | 299b | 1778 - Paris | 2Fl., 2Ob., **2Clar**., 2Fg., 2Cor., 2Cl., Timp., Coarde | | |
| ***Zaide*** | singspiel | 344 | 1779 - Salzburg | 2Fl., 2Ob., 2Fg., 2Cor., Timp., Coarde | | |
| ***Thamos*** | opera seria | 342 | 1779 - Salzburg | 2Fl., 2Ob., 2Fg., 2Cor., 2Cl., 3Trb., Timp., Coarde | | |
| ***Idomeneo Rè di Creta*** | opera seria | 366 | 1781 - München | 2Fl., 2Ob., **2Clar**., 2Fg., **4**Cor., 2Cl., 3Trb., Timp., Coarde | | |

| LUCRĂRILE SCENICE MOZARTIENE | GENUL | K.V. | ANUL /LOCUL p.a. | COMPONENȚA ORCHESTREI | CLARINET | CORNO DI BASSETTO |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ***Die Entführung aus dem Serail*** | singspiel | 384 | 1782 - Viena | Picc., 2Fl., 2Ob., **2Clar**., **2Cor.di bassetto,** 2Fg., 2Cor., 2Cl., Timp., Deutsche.Trom., Triang., Piatti, Tamb.Gr., Coarde | | |
| ***L'oca del Cairo*** | opera buffa | 422 | 1783 - Salzburg | 2Fl., 2Ob., 2Fg., 4Cor., 2Cl., Coarde | | |
| ***Lo sposo deluso,*** | opera buffa | 430 | 1783 - Salzburg | 2Fl., 2Ob., 2Fg., 4Cor., 2Cl., 3Trb., Timp., Coarde | | |
| ***Der Schauspieldirektor*** | singspiel | 486 | 1786 - Viena | 2Fl., 2Ob., **2Clar**., 2Fg., 2Cor., 2Cl., Timp., Coarde | | |
| ***Le nozze di Figaro*** | opera buffa | 492 | 1786 - Viena | 2Fl., 2Ob., **2Clar**., 2Fg., 2Cor., 2Cl., Timp., Coarde | | |
| ***Don Giovanni*** | dramma giocoso | 527 | 1787 - Praga | 2Fl., 2Ob., **2Clar**., 2Fg., 2Cor., 2Cl., 3Trb., Timp., Coarde | | |
| ***Così fan tutte*** | opera buffa | 588 | 1790 - Viena | 2Fl., 2Ob., **2Clar**., 2Fg., 2Cor., 2Cl., Timp., Coarde | | |
| ***Die Zauberflöte*** | singspiel | 620 | 1791 - Viena | 2Fl., 2Ob., **2Clar**., **2Cor.di.bassetto,** 2Fg, 2Cor., 2Cl., 3Trb., Timp., Coarde | | |
| ***La Clemenza di Tito*** | opera seria | 621 | 1791 - Praga | 2Fl., 2Ob., **2Clar**., **2 Cor.di bassetto**, 2Fg., 2Cor., 2Cl., Timp., Coarde | | |

Prima lucrare care include clarinetul este muzica baletului *Les petits riens*, reprezentată la Paris în 1778. Operele *Zaide* şi *Thamos* (1779) care se succed cronologic nu conțin clarinet (ceea ce ar putea conduce la concluzia că, probabil la Salzburg nu erau), dar operele următoare, *Idomeneo* (München, 1781)

*Die Entführung aus dem Serail* (Viena, 1782), *Der Schauspieldirektor* şi *Le nozze di Figaro* (Viena, 1786), *Don Giovanni* (Praga, 1787), *Cosi fan tutte* (Viena,1790), *Die Zauberföte* (Viena), şi *La Clemenza di Tito* (Praga, 1791) au toate, unele (*Die Entführung aus dem Serail, Die Zauberflöte, La Clemenza di Tito*) şi *corno di bassetto*. Excepţie fac operele *L'oca del Cairo* şi *Lo sposo deluso*, reprezentate la Salzburg (1783) şi care, asemenea celor anterioare salzburghese nu au nici ele clarinet respectiv *bassethorn*. Se remarcă şi alte inovaţii în cadrul tiparului orchestral: *corni inglesi* în opera *La finta semplice*, 4 corni (în loc de două) la *Il Rè pastore*, sau 3 tromboane la *Thamos*, acesta din urmă prevesteşte capodopera finală, *Flautul fermecat*[9].

Parcurgerea partiturilor operelor demonstrează faptul că Mozart a experimentat calităţile noului instrument atât în părţile orchestrale, cât şi în cele vocal-instrumentale, rolul acestuia fiind succesiv tematic, armonic sau imitativ în ansamblul partidei lemnelor, în combinaţie cu alămurile sau partida coardelor, sau chiar solistic.

În ansamblu poate fi liric, cu un timbru învăluitor, în compania lemnelor şi a coardelor sau dramatic, impunător (La Voce - *Idomeneo*), sumbru şi ameninţător (Commendattore - *Don Giovanni*), sau mistic (Sarastro - *Flautul fermecat*) în combinaţie cu alămurile şi corzile grave. Preocuparea pentru verosimil se reflectă în scrisoarea din 18 ianuarie, 1781 către tatăl său: „Nu credeţi că monologul vocii subterane este prea lung? Gândiţi-vă bine. - Imaginaţi-vă scena: vocea trebuie să fie înfricoşătoare, trebuie să pătrundă (în conştiinţa ascultătorului), să creadă că totul este aievea".

Dacă în *Răpirea din serai* rolul *basset-horn*-ului este doar coloristic (aria în sol minor a lui Konstanze), în *Titus* este tratat ca instrument solistic obligat (*Rondo*-ul Vitelliei din actul II) cu acompaniament orchestral. Prietenia cu Anton Paul Stadler (1753-1812), clarinetist şi bassethornist virtuoz s-a concretizat în lucrările instrumentale solistice dar şi în cele vocal-instrumentale: concertul pentru clarinet, părţile solistice din *Flautul fermecat* şi *Requiem*, lucrări compuse în ultimele luni de viaţă. Mozart îi scria soţiei aflată la Baden despre succesul lui Stadler în *solo*-urile de clarinet şi *basset-horn* de la reprezentaţia din 30 septembrie[10] a operei *Titus*[11]: „Lui *Stodla* (Oh, minune cehească!) din public, dar şi din orchestră i se striga *bravo*; dar m-am şi străduit peste poate", adăuga el în scrisoarea din 7-8 octombrie, 1791.

În *Idomeneo* foloseşte clarinetul în La, Sib şi Do cu precădere în actul III, unde pentru Vocea subterană propune două versiuni: prima - cu 2 corni în Do şi 3 tromboni şi a doua - cu 2 clarinete în Sib, 2 fagoturi şi 2 corni în Do.

---

[9] *Imnul către Soare* aminteşte de finalul coral al *Flautului fermecat*.
[10] Premiera fusese în 6 ale lunii.
[11] simultan cu premiera *Flautului fermecat.*

| OPERA | COMPONENȚA ORCHESTREI OPEREI | ACT | SCENA | NR. | PERSONAJ, ARIE, ANSAMBLU | COMPONENȚA ORCHESTRALĂ A NUMĂRULUI |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ***IDOMENEO RÈ DI CRETA*** *opera seria KV 366* 1781 - München | 2Fl., 2Ob., **2Clar**., 2Fg., 4Cor., 2Cl., 3Trb., Timp. | I | II | 2 | Ouverture Allegro (Re) **Clarinetul** are rol tematic în ansamblu şi armonic, Clar. I-tema, II acomp.(în formație) | 2Fl, 2Ob., 2**Clar.în La**, 2Fg., 2Corni în Re, 2Cl. în Re, Timp.în Re şi La, Coarde |
| | | | | | Idamante: *Non ho colpa* (Sib) | 2Ob, 2**Clar.în Sib**, 2Fg., 2Corni în Sib alto, Coarde, continuo (cembalo, vlc) |
| | | | VIII | 6 | Idamante: *Il padre adorato* (Do) | 2Fl., 2 Ob., 2**Clar. în Do**, 2Fg., 2Corni în Do, Clarino în Do, Coarde |
| | | II | I | 10c | Idamante Rondo: *Non temer, amato bene* (Sib) | 2**Clar. în Sib**, 2Fg., 2Corni în Sib basso, vl.solo Coarde |
| | | | XIV | | Marcia (Do) | 2Fl., 2 Ob., 2**Clar.în Do**, 2Fg., 2Corni în Do, Clarino în Do, Coarde |
| | | | XV | | Elettra | 2Fl., 2 Ob., 2**Clar.în La**, 2Fg., 2Corni în Mib, Coarde |
| | | III | I | 19 | Ilia: *Zefiretti lusinghieri* (Mi) | 2Fl., 2 Ob., 2**Clar.în La**, 2Fg., 2Corni în Mi, Coarde |
| | | | III | 21 | Ilia, Elettra, Idamante, Idomeneo: *Andrò raminga e sola* (Mib) | 2Fl., 2 Ob., 2**Clar.în Sib**, 2Fg., 2Corni în Mib, Coarde |
| | | | IX | 28a 28b | La Voce: *Idomeneo cessi esser re* (do) | 2Corni în Do, **3Trb,** sau 2**Clar.în Sib**, 2Fg., 2Corni în Do |
| | | | Ultima | 30 | Idamante, Idomeneo Ilia, Arbace, Popolo Scena ultima, Recitativo: *Popoli, a voi l'ultima legge* | 2**Clar.în Sib**, 2Fg., 2Corni în Mib |

În *Idomeneo* foloseşte clarinetul în La, Sib; Si şi Do cu precădere în actul III, unde pentru Vocea subterană propune două versiuni: prima - cu 2 corni în Do şi 3 tromboni şi a doua - cu 2 clarinete în Sib, 2 fagoturi şi 2 corni în Do.

În *Răpirea din serai* clarinetul are rol solistic chiar în uvertură, dar **nu cântă de loc în final**. Doar personajele principale sunt acompaniate în arii de clarinet: Belmonte în 3 arii la care se adaugă şi două duete cu Konstanze (acompaniate de clarinete). Aceasta va avea două arii cu clarinet şi una cu

*basset-horn*i. La celelalte personaje, clarinetul apare o dată în duetul Pedrillo-Osmin, respectiv aria lui Osmin singur spre finalul operei.

| OPERA | COMPONENȚA ORCHESTREI OPEREI | ACT | SCENA | NR. | PERSONAJ, ARIE, ANSAMBLU | COMPONENȚA ORCHESTRALĂ A NUMĂRULUI |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ***DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL*** *singspiel* *KV 384* 1782 - Viena | Picc., 2Fl., 2Ob., **2Clar**., **2Cor.di.b,** 2Fg., 2Cor., 2Cl., Timp., Deutsche.Trom., Triang., Piatti, Tamb.Gr., Coarde | | | | Uvertura Presto (Do). Andante (do) Presto (Do) [**Clar. - rol solistic în Presto**, măs. 15-22] | Picc., 2Fl., 2Ob., 2**Clar**.în Do, 2Fg, 2Cor.în Do, 2Cl.în Do, Timp.în Do-Sol, Triang., Piatti, Tamburo Grande, Coarde |
| | | I | I | 1 | Belmonte: *Hier soll ich dich denn schen, Konstanze* (Do) | 2**Clar**.în Do, 2Fg, 2Cor.în Do, Coarde |
| | | | VI | 5b | Chor der Janitscharen: *Singt dem grossen Bassa Lieder* (Do) | Picc.în Sol, 2Fl., 2Ob., 2**Clar**.în Do, 2Fg, 2Cor.în Do, Timp.în Do-Sol, Triang., Piatti, Tamburo Grande, Coarde |
| | | | VII | 6 | Konstanze: *Ach ich liebte, war so glücklich* (Sib) În Allegro [**Clar**. rol solistc; I-tema., II - figurație] | 2 Ob., 2**Clar.în Sib**, 2Fg., 2Corni în Sib alto, Coarde |
| | | | X | 7 | Belmonte, Pedrillo, Osmin Terzett: *Marsch, marsch, marsch! trollt euch fort!* (do) | 2Ob., 2**Clar**.în Do, 2Fg, 2Cor.în Do, 2Cl.în Do, Timp.în Do-Sol, Triang., Piatti,Tamburo Grande, Coarde |
| | | II | II | 10 | Konstanze: *AriaTraurigkeit ward mir zum Lose* (sol) [**Corno di b.1 - rol solistic**] | 2Fl., 2Ob., 2**Corni di bassetto în Fa**, 2Fg., 2Corni în Sib alto, Coarde |
| | | | III | 11 | Konstanze: *Martern aller Arten* (Do) | 2**Clar**.în Do, 2Fg, 2Cor.în Do, 2Cl.în Do, Timp.în Do-Sol, Coarde |

| OPERA | COMPONENȚA ORCHESTREI OPEREI | ACT | SCENA | NR. | PERSONAJ, ARIE, ANSAMBLU | COMPONENȚA ORCHESTRALĂ A NUMĂRULUI |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | VIII | 14 | Pedrillo, Osmin: *Vivat Bacchus! Bacchus lebe*! (Do) | Picc.în Sol, 2Fl., 2Ob., 2**Clar**.în Do, 2Fg, 2Cor.în Do, Timp.în Do-Sol, Triang., Piatti, Tamburo Grande, Coarde |
| | | | IX | 15 | Belmonte: *Aria Wenn der Tränen Fliessen* (Sib) | 2 Ob., 2 **Clar.în Sib**, 2Fg., 2Corni în Sib alto, Coarde |
| | | III | III | 17 | Belmonte: *Aria Ich bane ganz auf deine Stärke, vertrau, o Liebe! deiner Macht!* (Mib) | 2Fl., 2**Clar.în Sib**, 2Fg., 2Corni în Mib alto, Coarde |
| | | | V | 19 | Osmin: Aria *O, wie willich triumphieren* (Re) | Picc. în Sol, 2Fl., 2Ob., 2**Clar**.în La, 2Fg, 2Cor.în Re, Timp.în Do-Sol,Triang., Piatti, Tamburo Grande, Coarde |
| | | | VII | 20 | Belmonte, Konstanze Duetto: Meinetwegen sollst du sterben! (Sib) | 2**Clar.în Sib**, 2Fg., 2Corni în Sib alto, Coarde |
| | | | IX | 21 a,b | Solişti, cor: **[În final nu apare clarinetul!]** | Picc., 2Fl., 2Ob., 2**Clar**.în Do, 2Fg, 2Cor.în Do, 2Cl.în Do, Timp.în Do-Sol, Triang., Piatti, Tamburo Grande, Coarde |

Ideea unei *komische Oper*, *Directorul de teatru* i-a fost sugerată de împăratul Joseph al II-lea, libretul fiind scris de tânărul Stephanie, autorul textului de la *Răpirea din serai*.

| OPERA | COMPONENȚA ORCHESTREI OPEREI | ACT | SCENA | NR. | PERSONAJ, ARIE, ANSAMBLU | COMPONENȚA ORCHESTRALĂ A NUMĂRULUI |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ***DER SCHAUSPIEL-DIREKTOR*** *singspiel* *KV486* 1786 – Viena | 2Fl., 2Ob., **2Clar**., 2Fg., 2Cor., 2Cl., Timp., Coarde | I | | | *Ouverture*: Presto (Do) | 2Fl**., 2Ob.,** 2**Clar.în Do**, 2Fg., 2Corni în Sol, Cl.în Do, Timp. în Do-Sol, Coarde |
| | | | IX | 3 | Madame Herz, Mademoiselle Silberklang, Monsieur Vogelsang Clarinetul are rol tematic, armonic, bas Alberti | ObI., Ob.II, 2**Clar. în Sib**, 2Fg., 2Corni în Sib, Coarde |
| | | | | | *Schlussgesang*: Allegro Clarinetul are rol tematic imitativ (măs. 18-23) | 2Ob., 2**Clar.în Do**, 2Fg., 2Corni în Do, 2 Cl.în Do, Timp.în Do-Sol, Coarde |

Deşi proporţiile operei sunt reduse, un singur act şi patru personaje, umorul spontan, dovedesc o excelentă disponibilitate a autorului pentru limbajul *buffo*. Compus după cele şase cvartete haydniene, scriitura contrapunctică a vocilor se regăseşte şi în partida clarinetelor (în final, măsurile 18-23).

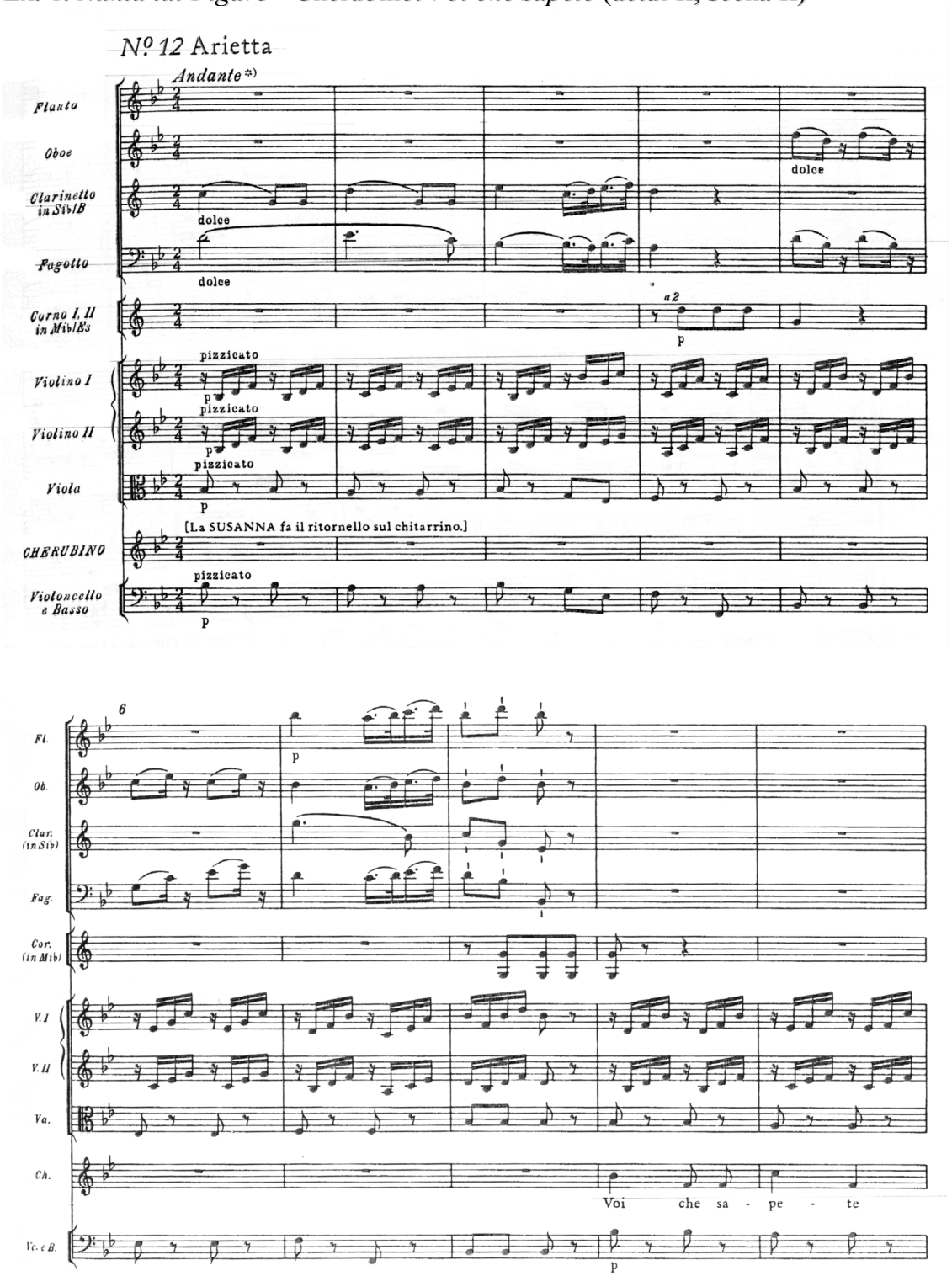
*Nunta lui Figaro* începe şi se termină cu o partitură care conţine clarinete. Pe parcursul operei, instrumentul apare în a doua parte a fiecărui act. Ambele arii ale lui Cherubino au clarinet, iar în aria contesei îndeplineşte şi un rol solistic.

| OPERA | COMPONENȚA ORCHESTREI OPEREI | ACT | SCENA | NR. | PERSONAJ, ARIE, ANSAMBLU | COMPONENȚA ORCHESTRALĂ A NUMĂRULUI |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ***LE NOZZE DI FIGARO*** *opera buffa KV 492* 1786 – Viena | 2Fl., 2Ob., **2Clar**., 2Fg., 2Cor., 2Cl., Timp., Coarde | | | | *Sinfonia* Presto (Re) | 2Fl, 2Ob., 2**Clar.în La**, 2Fg., 2Corni în Re, 2Cl. în Re, Timp.în Re şi La, Coarde |
| | | I | V | 6 | Cherubino: Aria *Non so più cosa son, cosa facio* (Mib) | 2**Clar**. **în Sib**, 2Fg., 2Corni în Mib, Coarde |
| | | | VI-VII | 7 | Susanna, Basilio, Il Conte: Terzetto *Cosa sento! tosto andate* | 2Ob, 2**Cl.în Sib**, 2Fg., 2Corni în Sib alto, Coarde |
| | | **II** | I | 11 | **Contessa: Cavatina *Porgi amor qualque ristoro* (Mib)** [**Clar. - rol armonic, tematic şi solistic**] | 2**Clar**.**în Sib**, 2Fg., 2Corni în Mib, Coarde |
| | | | **II** | **12** | **Cherubino: Arietta *Voi che sapete che cosa è amor*** | **1Fl., 1Ob., 1Clar.în Sib, 1Fg., 2Corni în Mib, Coarde (formație redusă-dolce)** |
| | | | VI-VIII X-XI | 16 | La Contessa, Il Conte: Finale *Esci omai garzon malnato* | 2**Clar**.**în Sib**, 2Fg., 2Corni în Mib, Timp.în Mib-Sib, Coarde |
| | | III[12] | XI-XIV | 23 | Finale, Marcia Susanna, La Contessa, Il Conte, Figaro *Ecco la marcia, andiamo* | 2Fl, 2Ob., 2**Clar.în Do**, 2Fg., 2Corni în Do, 2Cl.în Do, Timpani în Do-Sol, Coarde |
| | | IV | VII | 26 | Basilio: Aria In quegl'anni, in cui val poco | 2Ob., 2**Cl.în Sib**, 2Fg., 2Corni în Sib, alto, Coarde |
| | | | VIII | 27 | **Figaro *Aprite un po' quegl'occhi*** (Mib) [**Clar. - rol dramatic**] | 2**Clar**.**în Sib,** 2Fg., 2Corni în Mib, 2Cl. în Mib, Coarde |
| | | | XIII şi XV | 29 | Susanna, La Contessa, Barbarina, Cherubino, Marcellina, Basilio, Il Conte, Antonio, Figaro: *Pian pianin le andrò più presso* | 2Ob., 2**Cl.în Sib**, 2Fg., 2Corni în Sib alto, Coarde |

Cantabilitatea clarinetului, acompaniat de viorile în pizzicato creează impresia unei serenade şi pregăteşte atmosfera versurilor de dragoste ale pajului Cherubino. Momentul liric calmează agitația doamnelor (Contesa şi Susanna) survenită în urma planurilor vindicative ale lui Figaro.

[12] Clarinetul apare abia la final, în actul III.

Ex. 1. *Nunta lui Figaro* - Cherubino: *Voi che sapete* (actul II, scena II)

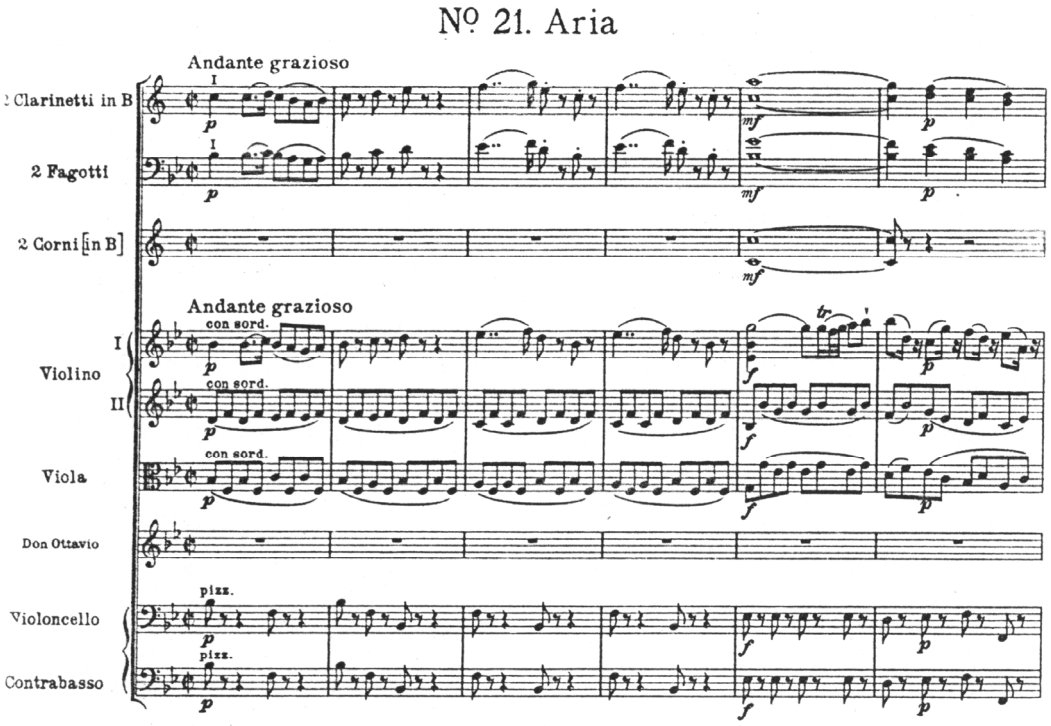


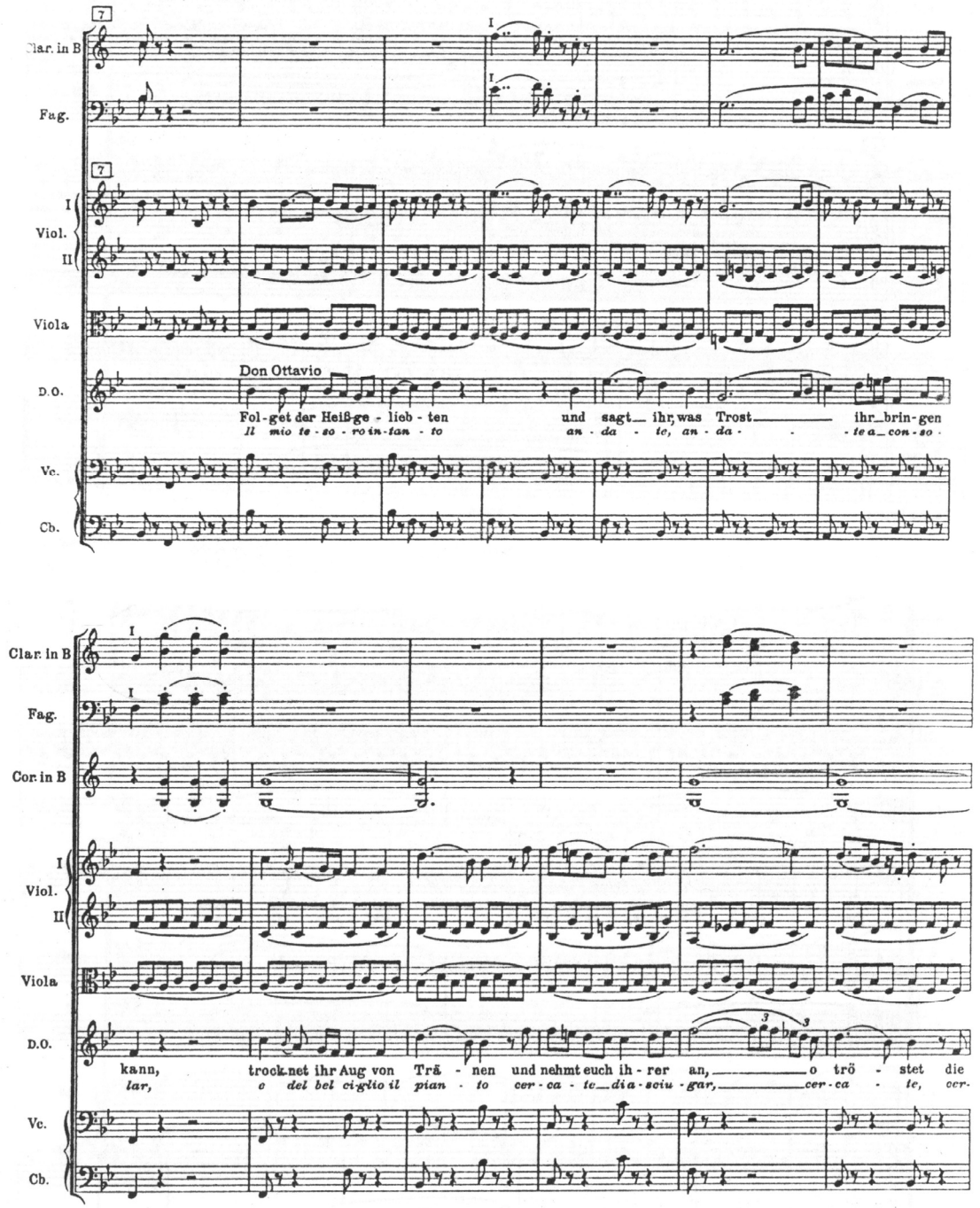

*Don Giovanni* prilejuieşte folosirea clarinetului în arii diferite ca factură: în actul I aria exuberantă a lui Don Giovanni *Fin ch'han dal vino* (singura), cu rol armonic şi tematic dar şi solistic în ariile dramatice ale Donnei Elvira (*Mi tradi quell'alma ingrata*) şi Donnei Anna (*Non mi dir, bell'idol mio*) din actul II.

| OPERA | COMPONENȚA ORCHESTREI OPEREI | ACT | SCENA | NR. | PERSONAJ, ARIE, ANSAMBLU | COMPONENȚA ORCHESTRALĂ A NUMĂRULUI |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ***DON GIOVANNI*** *dramma giocoso* *KV 527* 1787 - Praga | 2Fl., 2Ob., **2Clar**., 2Fg., 2Cor., 2Cl., 3Trb., Timp., Coarde | | | | Ouvertura: Andante. Allegro molto (re) | 2Fl., 2Ob., 2**Clar**.**în La,** 2Fg., 2Corni în La, 2Cl. în La, Timp.în Re-La, Coarde |
| | | I | XV | 11 | Don Giovanni *Fin ch'han dal vino* (Sib) | 2Fl., 2Ob., 2**Clar**.**în Sib**, 2Fg., 2Corni în Sib, Coarde |
| | | **II** | II | 15 | Donna Elvira, Leporello, Don Giovanni Terzetto: *Ah taci, ingiusto core* (La) | 2Fl., 2Ob., 2**Clar**.**în La** 2Fg., 2Corni în A, Coarde |
| | | | VI | 18 | Zerlina: *Vedrai, carino* (Do) | 2Fl., 2**Clar**.**în Do**, 2Fg., 2Corni în Do, Coarde |
| | | | X | 19 | Donna Anna, Donna Elvira,Zerlina, Don Ottavio Leporello, Masetto Sestetto: *Sola in bujo loco* (Mib) | 2Fl., 2Ob., 2**Clar.în Sib**, 2Fg., 2Corni în Mib, 2Cl.în Re, Timpani în Re-La, Coarde |
| | | | X | 21 | **Don Ottavio** ***Il mio tesoro intanto*** (Sib) | 2**Clar**.**în Sib**, 2Fg., 2Corni în Sib, Coarde |
| | | | Xd | 21b | **Donna Elvira:** ***Mi tradi quell' alma ingrata*** (Mib) [**Clar. - rol solistic (dublat de Fg.) dramatic**] | 1Fl., 1**Clar**.**în Sib**, 1Fg., 2Corni în Mib, Coarde (formație redusă, vezi *Nunta*) |
| | | | XI | 22 | **Commendatore** (Don Giovanni, Leporello) **Adagio:** ***Di ridar finirai pria dall'aurora*** **(la)** | 2Ob., 2**Clar.în Sib**, 2Fg., **3Trb.,** Coarde |
| | | | XII | 23 | Donna Anna *Non mi dir, bell'idol mio* (Fa) *dolce* [**Clar. - rol solistic**] | 1Fl., 2**Clar**.**în Do**, 2Fg., 2Corni în Fa, Coarde |
| | | | XIII | 24 | Finale Donna Anna, Zerlina, Don Giovanni, Il Commandatore, Leporello, Masetto, Coro | 2Fl., 2Ob., 2**Clar**.în La (Sib), 2Fg., 2Cor.în Re, 2Cl.în Re, **3Trb.,**Timp în Re-La, Coarde |

Aria lui Don Ottavio (***Il mio tesoro intanto***) din actul II începe cu un pasaj liric al clarinetului, lăsând locul solistic coardelor când tonul eroului devine pătimaş. Şi de această dată (ca în exemplul precedent din *Nunta lui Figaro*) timbrul cald al clarinetului, urmat de cuvintele pline de compasiune ale personajului pozitiv, Don Ottavio, contrastează cu indignarea generală, provocată de noile fărădelegi ale lui Don Giovanni. Personajele operei, indiferent de statutul lor social se vor coaliza împotriva seniorului desfrânat. Tonul împăciuitor al clarinetului, devine chiar zeflemitor prin ritmul punctat al contrapunctului melodic, atunci când Don Ottavio devine prea patetic în jurămintele sale de răzbunare.

Ex. 2. *Don Giovanni* - Don Ottavio Aria *Il mio tesoro intanto* (actul II, scena X)






Subiectul operei *Cosi fan tutte* se bazează pe un fapt real (sau anecdotă) oferit de Joseph al II-lea, acelaşi suveran care a propus şi tema *Directorului de teatru.* Opera a fost judecată aspru din cauza libretului imoral de Beethoven şi Wagner, deşi tema infidelității, a farselor, a travestiurilor erau trăsăturile tipice ale *Commediei dell' arte*, de la *Mătrăguna* lui Machiavelli, la Shakespeare, Molière, Goldoni şi Beaumarchais, autorul lui Figaro. Wagner afirma că „pe libretul plat şi

insignifiant al operei *Cosi fan tutte*... Mozart nu a mai putut compune o muzică la fel cu a lui Figaro..."[13]

De atunci muzica plină de spirit a lui Mozart, ingeniozitatea conturării caracterelor şi noutatea momentelor de ansamblu (preponderente) ale operei au transformat-o într-una din lucrările predilecte ale publicului. Clarinetul va avea un rol din ce în ce mai important în acompanierea formațiilor, cele solistice apărând abia spre sfârşitul actelor I şi II.

Mozart va utiliza clarinetul în alternanță cu oboiul[14], în sextetul *Alla bella Despinetta* (actul I) într-un dialog tematic oboi-clarinet. **Flautul va apare în compania clarinetului în momentele extreme ale actelor, (uvertură, finaluri de acte) şi în paginile lirice (celebrul** Terzettino *Soave sia il vento* **din actul I** şi rondoul lui Fiordiligi *Per pieta, ben mio, perdona*, din actul II).

| **OPERA** | **COMPONENȚA ORCHESTREI OPEREI** | **ACT** | **SCENA** | **NR.** | **PERSONAJ, ARIE, ANSAMBLU** | **COMPONENȚA ORCHESTRALĂ A NUMĂRULUI** |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ***COSÌ FAN TUTTE*** *opera buffa KV 588* 1790 - Viena | 2Fl., 2Ob., **2Clar**., 2Fg., 2Cor., 2Cl., Timp., Coarde | I | | | Ouvertura: Andante. Presto (Do) | 2Fl**., 2 Ob.,** 2**Clar.în Do**, 2Fg., 2Corni în Sol, Cl.în Do, Timp. în Do-Sol, Coarde |
| | | | II | 4 | Fiordiligi, Dorabella Duetto (La) | 2**Clar.în La**, 2Fg., 2 Corni în La, Coarde |
| | | | IV | 6 | Fiordiligi, Dorabella, Ferrando, Guglielmo Don Alfonso | 2**Clar.în Sib,** 2Fg., 2Corni în Mib, Coarde |
| | | | IV | 7 | Ferrando, Guglielmo Duettino: *Al fato dan legge* (Sib) | 2**Clar.în Sib,** 2Fg., 2Corni în Sib basso, Coarde, continuo |
| | | | V | 8a | Fiordiligi, Dorabella, Ferrando, Guglielmo Don Alfonso *Di scrivermi ogni giorno* (Fa) | 2**Clar.în Do**, 2Fg., Coarde, continuo |
| | | | VI | 10 | Fiordiligi, Dorabella Don Alfonso :Terzettino *Soave sia il vento* [**Clar. - linie melodică distinctă**] | 2Fl**,** 2**Clar.în La**, 2Fg., 2 Corni în Mi, Coarde, continuo |
| | | | VIII-IX | 11 | Dorabella: Aria *Smanie implacabili* | 2Fl, 2**Clar.în Sib**, 2Fg., 2 Corni în Mib, Coarde |
| | | | XI | 13 | Sestetto *Alla bella Despinetta* [**Dialog tematic Ob-Cl.**] | 2Ob., 2**Clar.în Do**, 2Fg., 2Cl.în Do, Timp.în Do-Sol, Coarde |

[13] A. Schurig, *W. A. Mozart*, Leipzig, 1913, p. 214, cit. de János.Liebner, *Mozart a szinpadon* („Mozart pe scenă"), Zeneműkiadó Vállalat Budapest, 1961, p. 137.

[14] Oboiul apare foarte rar împreună cu clarinetul.

| OPERA | COMPONENȚA ORCHESTREI OPEREI | ACT | SCENA | NR. | PERSONAJ, ARIE, ANSAMBLU | COMPONENȚA ORCHESTRALĂ A NUMĂRULUI |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | XI | 14 | Fiordiligi:Aria *Come scoglio immoto resta* | 2**Clar.în Sib,** 2Fg., 2Cl.în Sib, Coarde |
| | | | XII | 17 | Ferrando:*Un'aura amorosa* | 2**Clar.în La**, 2Fg., 2 Corni în La, Coarde, continuo |
| | | | XIV-XVI | | Finale *Ah che tutte in un momento* [**Cl.I solo - măs. 546-558**] | 2Fl., 2Ob., 2**Clar.în La**, 2Fg., 2 Corni în Re, Cl.în Re, Timp. în Re-La, Coarde |
| | | **II** | **IV** | **21** | **Ferrando, Guglielmo, Cor Duette con coro *Secondate, aurette amiche* (Mib) [Clar. - rol tematic, devine personaj]** | **2Fl[15], 2Clar.în Sib, 2Fg., 2 Corni în Mib, Coarde** |
| | | | V | 23 | Despina, Ferrando, Guglielmo, Don Alfonso: *La mano a me date* (Do) | 2**Clar.în Do**, 2Fg., 2 Corni în Fa, Coarde |
| | | | VII | 24 | Ferrando:*Ah lo veggio, quell'anima bella* (Sb) | 2**Clar.în Sib,** 2Fg., 2Cl.în Sib[16], Coarde |
| | | | IX | 25 | Fiordiligi Rondo: *Per pieta, ben mio, perdona* | 2Fl**, 2Clar.în Si**, 2Fg., 2 Corni în Mi, Coarde |
| | | | IX | 27 | Ferrando: Cavatina *Tradito, chernito* (do) | 2Ob., 2**Clar.în Sib**, 2Fg., 2 Corni în Do, Coarde |
| | | | IX | 28 | Dorabella: *E amore un ladroncello* | 1Fl.solo, 2Ob., 2**Clar.în Sib**, 2Fg., 2 Corni în Do, Coarde |
| | | | XV | 31 | Finale *Fate presto, o cari amici* (Do) | 2Fl**., 2 Ob.,** 2**Clar.în Do**, 2Fg., 2Corni în Do, Cl.în Do, Timp. în Do-Sol, Coarde |

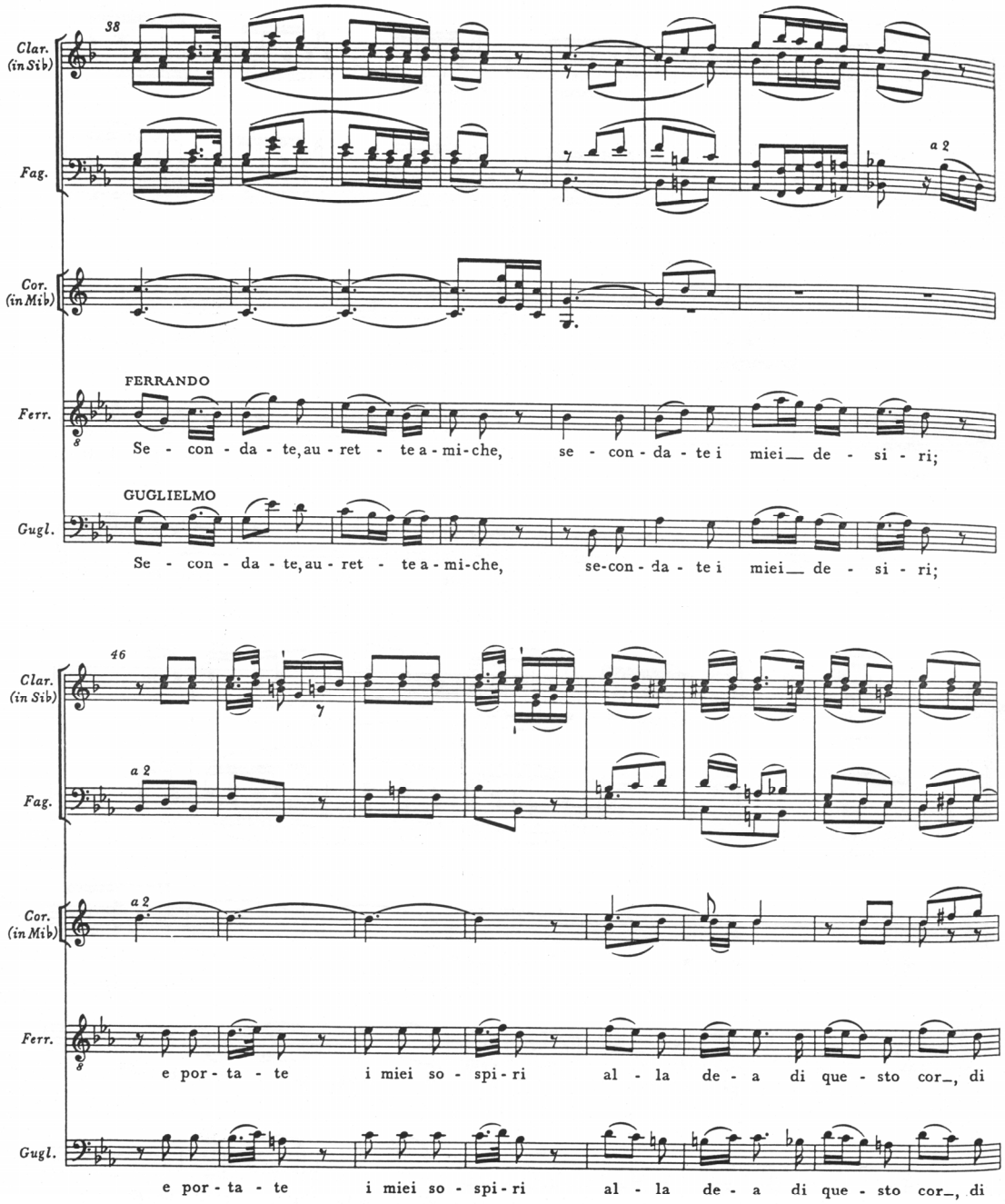
Duetul cu cor *Secondate, aurette amiche* din actul II readuce timbrul pastoral al clarinetului, iar decorul idilic al scenei se amplifică prin ineditul serenadei sextetului de suflători (câte două clarinete, fagoturi şi corni), clarinetele fiind investite cu rolul tematic. Ampla introducere instrumentală (37 de măsuri), în sonorități suave, pregătesc duetul seducător al tinerilor Ferrando şi Guglielmo.

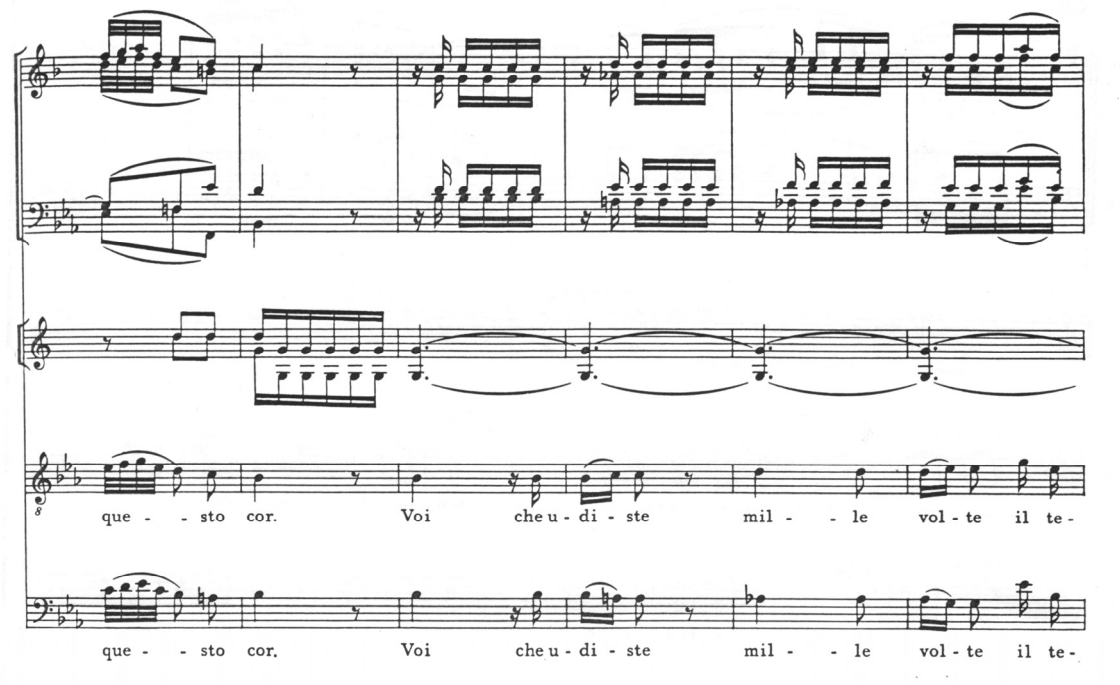
Partida clarinetelor nu mai are caracterul liniştitor al exemplelor precedente; scriitura, puternic individualizată primeşte noi registre iar diminuarea ritmică îi conferă un caracter de virtuozitate care contrastează cu timiditatea

[16] În această operă Mozart preferă *clarino*-ul cornului.

eroilor. Ritornelul coral va fi secondat de apariția flautelor alături de sextetul anterior (clarinete, fagoturi şi corni), momentul fiind realizat cu economie de mijloace, dar cu efect maxim.

Ex. 3. *Cosi fan tutte* - Duetto con coro *Secondate, aurette amiche* (actul II, scena IV, Nr. 21)






Sarastro, în *Flautul fermecat* - arie cu cor „*O Isis und Osiris"* (actul II) le face cunoscut preoților templului său că Tamino a apărut în fața lui Isis şi Osiris pentru a se supune marilor încercări. Acestea îl vor face demn de cei aleşi şi de Pamina. Zeii au hărăzit-o lui Tamino iar Sarastro a răpit-o din împărăția Reginei nopții (mama Paminei) pentru a-i salva sufletul pur şi pentru a o pregăti pentru căsătoria cu tânărul prinț.

| OPERA | COMPONENȚA ORCHESTREI OPEREI | ACT | SCENA | NR. | PERSONAJ, ARIE, ANSAMBLU | COMPONENȚA ORCHESTRALĂ A NUMĂRULUI |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ***DIE ZAUBERFLÖTE*** *singspiel* *KV 620* 1791 - Viena | 2Fl., 2Ob., **2Clar**., **2Cor.di.b,** 2Fg., 2Cor., 2Cl., 3Trb., Timp., Coarde | | | | Ouverture Adagio. Allegro (Mib) | 2Fl.**,** 2 Ob., 2**Clar.în Sib**, 2Fg., 2Corni în Mib, Cl.în Mib, **3Trb.**[17],Timp. în Mib-Sib, Coarde |
| | | I | I | 1 | Drei Damen, Tamino Introduction *Zu Hilfe! zu Hilfe! sonst bin ich verloen* (do) | 2Fl., 2Ob., 2**Clar.în Sib**, 2Fg., 2Corni în Mib, 2Clarino în Mib, Timp.în Mib-Sib, Coarde |

[17] Orchestra *Requiem*-ului: Corno di Bassetto I.II în Fa, fagot I,II, clarino I,II în Re, timpani în Re-La, trombone alto, tenore şi basso, coarde, cor mixt la patru voci (sopran, alt, tenor şi bas), orgă.

| OPERA | COMPONENȚA ORCHESTREI OPEREI | ACT | SCENA | NR. | PERSONAJ, ARIE, ANSAMBLU | COMPONENȚA ORCHESTRALĂ A NUMĂRULUI |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | IV | 3 | Tamino: *Dies Bildnis ist bezaubernd schön* (Mib) | 2**Clar.în Sib**, 2Fg., 2Corni în Mib, Coarde |
| | | | VIII | 5 | Drei Damen, Tamino, Papageno:Quintetto: *Hm! hm! hm!* (Sib) | 2**Clar.în Sib,** [18] 2Fg., Vioara I,II |
| | | | XIV | 7 | Pamina, Papageno:Duetto: *Bei Männern, welche Liebe fühlen* (Mib) | 2**Clar.în Sib**, 2Fg., 2Corni în Mib, Coarde |
| | | | XV-XIX | 8 | Finale: *Zum Ziele führt dich diese Bahn* Larghetto: *Herr, ich bin zwar Verbrecherin!* Pamina Drei Knaben, Tamino, Monostatos, Sarastro [Erster] Priester, Papageno, Chor (Do, Fa) | 2Fl., 2Ob., 2**Clar.în Do**, 2**Corno di Bassetto în Fa**[19], 2Fg., 2Corni în Sol, 2Clarino în Do, **3Trb,** Timpani în Mib-Sib Coarde |
| | | **II** | I | 9 | Marcia | Flauto, 2**Corno di Bassetto în Fa**, 2Fg., 2Corni în Fa, 2Clarino în Do, **3Trb.,** Timpani în Mib-Sib, Coarde |
| | | | **I** | **10** | **Sarastro, Chor: Tenore I,II Basso I,II Aria con coro: *O Isis und Osiris* (Fa)** | **2Corno di Bassetto în Fa, 2Fg., Trombone alto, tenore şi basso, 2Viola, Violoncello**[20] |

[18] Cvintetul începe **cu Oboi I,II**, Fg.I,II, **Vioara I,II** în acompaniament, dar de la Andante, măsura 214, **Clar.I,II în Sib** vor înlocui Ob. I,II.

[19] Corno di Bassetto I.II în Fa nu apare împreună cu clarinetul, ci îl va înlocui pe acesta în Larghetto, începând cu măs. 395, până la capăt (măs.586). Mai mult, actul II va păstra încă două numere, 9 şi 10 Corno di Bassetto, abia în numărul 11 revenind la clarinet.

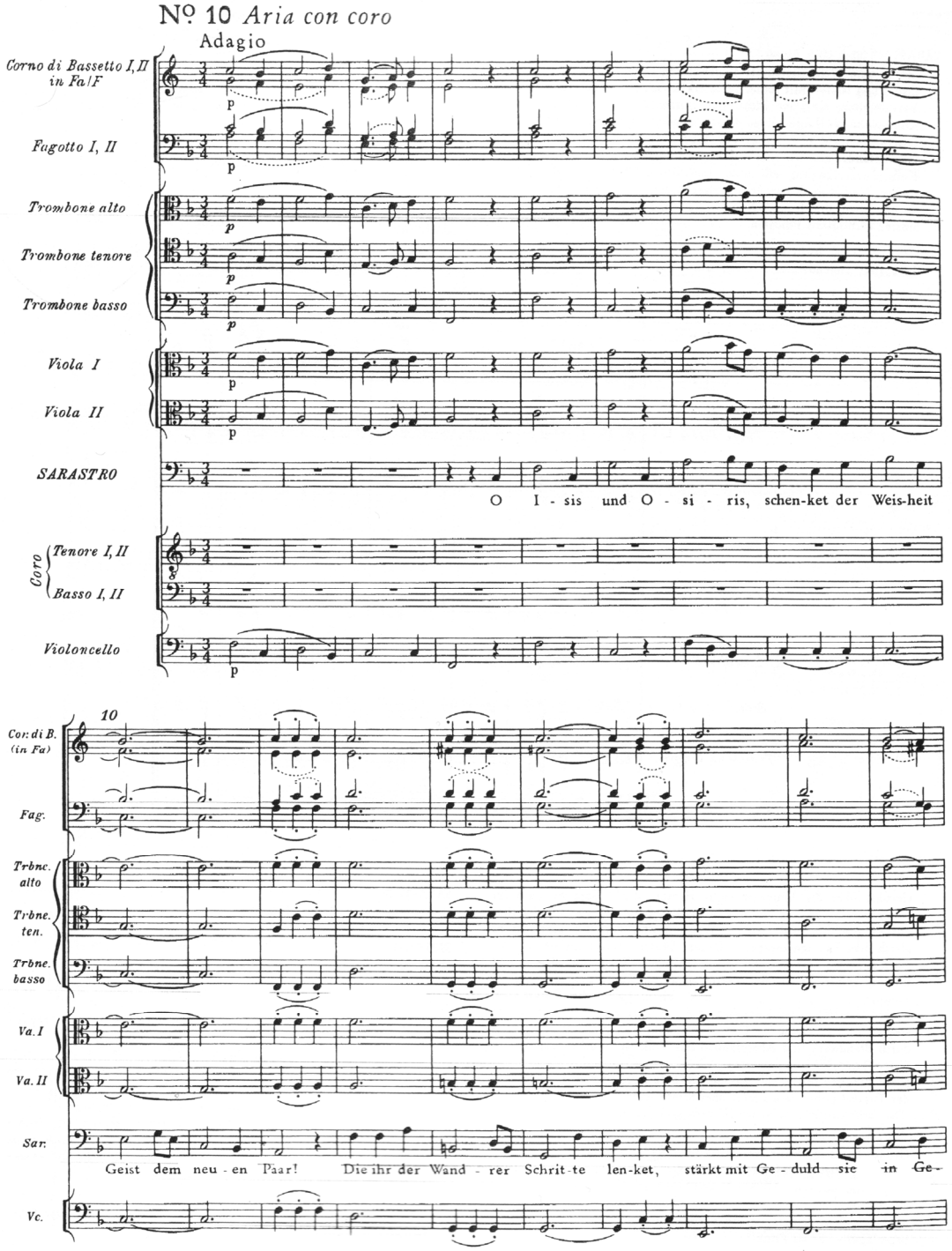
[20] Registrul mediu şi grav - referire la masoni?

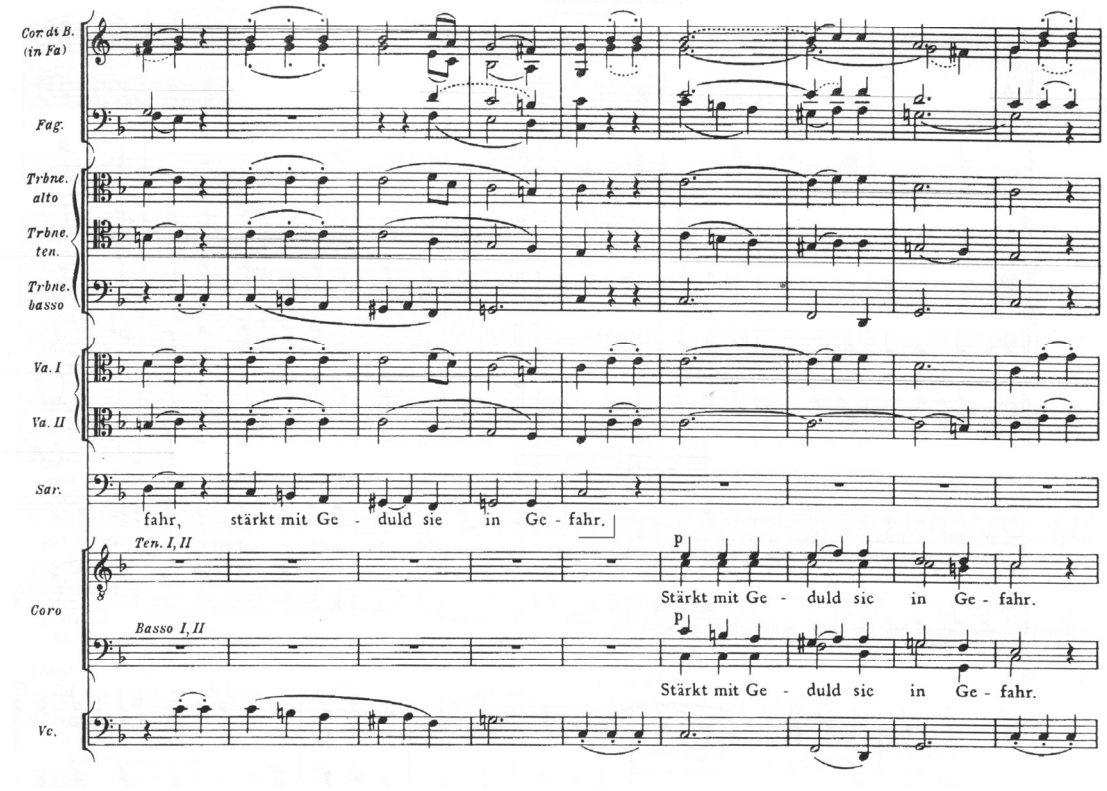
| OPERA | COMPONENȚA ORCHESTREI OPEREI | ACT | SCENA | NR. | PERSONAJ, ARIE, ANSAMBLU | COMPONENȚA ORCHESTRALĂ A NUMĂRULUI |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | III | 11 | Zweiter Priester, Sprecher Duetto: *Bewahret euch vor Weibertücken* (Do) | 2Fl., 2Ob., 2**Clar.în Do**, 2Fg., 2Corni în Do, Cl.în Do., **3Trb.,**Timpani în Do-Sol, Coarde |
| | | | VII | 13 | Monostatos Aria:*Alles Fühlt der Liebe Freuden* (Do) | Flauto piccolo, Flauto, 2**Clar.în Do**, 2Fg., Coarde |
| | | | XXVI-XXX | 21 | Königin der Nacht, Pamina, Papagena, Drei Knaben, Drei Damen, Tamino, Monostatos, Erster und zweiter geharnischter Mann, Sarastro, Papageno, Chor Finale: *Bald prangt, den Morgen zu verkünden* (do) | 2Fl., 2Ob., 2**Clar.în Sib**[21], 2Fg., 2Corni în Mib, Clarino I,II în Do, 3Trb**.,** Timpani în Do şi Sol, *Stromento d'acciaio* (*Glockenspiel*), Coarde |

Invocarea zeilor este surprinsă în această arie, solemnitatea momentului fiind sugerat de o orchestrare în sonorități grave caracteristică marilor misse: două *corni di bassetto*, fagoturi, trei tromboane (alto, tenor şi bas) viola *în divisi*, violoncelii şi un cor de bărbați (tenor şi başi), un adevărat ceremonial sacerdotal. În contrast, clarinetul va fi folosit în continuare în ariile lirice (Tamino) sau pline de spirit (Monostatos) şi în ansambluri.

[21] Clarinetul are rol solistic, împreună cu fagotul şi cornii.

Ex. 4. *Flautul fermecat* - Arie mit Chor *O Isis und Osiris* (actul II, scena I, nr. 10)





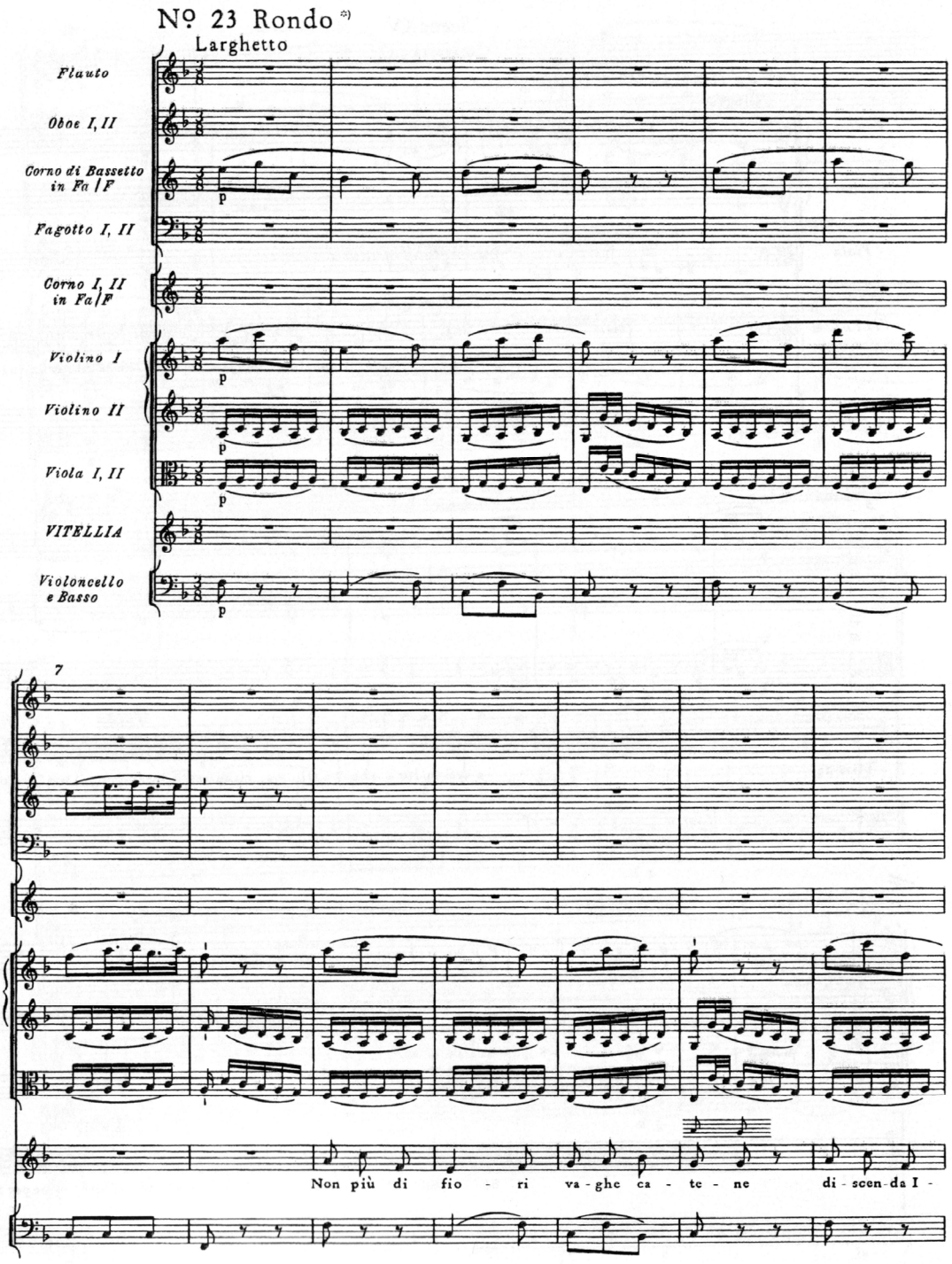

*La Clemenza di Tito* a fost adesea supusă criticii, considerată opera scrisă în grabă, sub tensiune de Mozart, epuizat şi chinuit de boală. Libretul lui Metastasio a fost modificat conform dorinței compozitorului în favoarea formațiilor, numărul ariilor fiind mult redus. Cu toate acestea i s-a reproşat operei forma demodată şi lipsa impulsului dramatic. Intriga nu a fost niciodată punctul forte al *operei seria*, ea fiind cadrul ideal pentru o acțiune demnă unei muzici nobile şi servind virtuozității vocale îndrăgită şi aşteptată de spectatorul aristocrat.

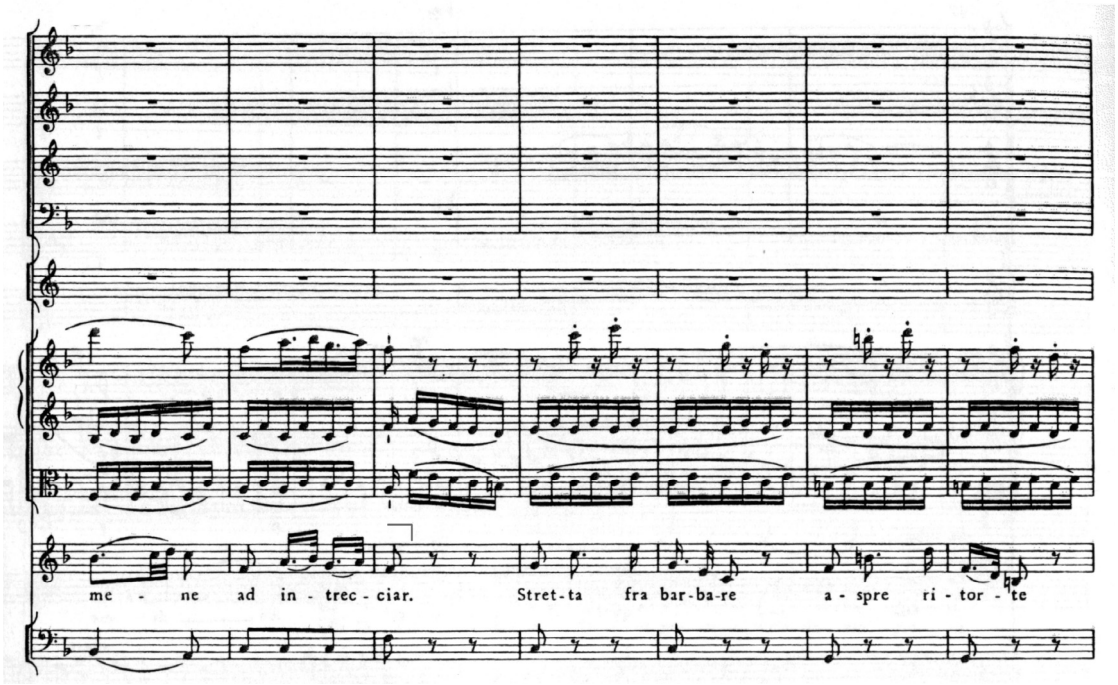
| OPERA | COMPONENȚA ORCHESTREI OPEREI | ACT | SCENA | NR. | PERSONAJ, ARIE, ANSAMBLU | COMPONENȚA ORCHESTRALĂ A NUMĂRULUI |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ***LA CLEMENZA DI TITO*** *opera seria* *KV 620* 1791 - Praga | 2Fl., 2Ob., **2Clar.**, **2Corni di bassetto** 2Fg., 2Cor., 2Cl., | | | | Ouverture Allegro (Do) | 2Fl., 2 Ob., 2**Clar.în Sib**, 2Fg., 2Corni în Do, 2Cl.în Do, Timp.în Do-Sol, Coarde |
| | | **I** | IV | 4 | Marcia (Mib) | 2Fl., 2 Ob., 2**Clar.în Sib**, 2Fg., 2Corni în Mib, 2Cl.în Mib, Timp.în Mib-Sib, Coarde |

| OPERA | COMPONENȚA ORCHESTREI OPEREI | ACT | SCENA | NR. | PERSONAJ, ARIE, ANSAMBLU | COMPONENȚA ORCHESTRALĂ A NUMĂRULUI |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | Timp., Coarde | | IV | 5 | Coro (Mib) | 2Fl., 2**Clar.în Sib**, 2Fg., 2Corni în Mib, 2Cl.în Mib, Coarde |
| | | | **IX** | **9** | **Sesto: Aria *Parto, ma tu ben mio* (Sib) [Clar.-rol tematic, solistic, ambitus mare, linie melodică independentă de virtuozitate]** [22] | **2Fl., 2Ob., Clar.solo în Sib, 2Fg., 2Corni în Sib alto, Coarde** |
| | | | XI | 12 | Vitellia, Servilia, Sesto, Annio Publio: Quintetto *con coro Deh conservate, oh Dei* (MIb) | 2Fl., 2 Ob., 2**Clar.în Sib**, 2Fg., 2Corni în Mib, 2Cl.în Mib, Timp.în Mib-Sib, Coarde |
| | | **II** | V | 15 | Tito,Publio, patrizi,pretoriani e popolo: Coro *Ah grazie si rendano* (Fa) | 2Fl., 2Ob., **2Clar.în Do**, 2Fg., 2Cor.în Fa, Coarde |
| | | | X | 18 | Tito,Publio, Sesto: Terzetto *Quello di Tito è il volto* (Mib) | 2Fl., 2**Clar.în Sib**, 2Fg., 2Corni în Mib, Coarde |
| | | | **XV** | **23** | **Vitellia: Rondo *Non più di fiori vaghe catene* (Fa) [Corno di bassetto-rol tematic, solistic, ambitus mare, linie melodică independentă de virtuozitate]** | **Fl., 2 Ob., 2 Corni di bassetto în Fa, 2Fg., 2Corni în Fa, Coarde** |
| | | | XVII | 26 | Vitellia, Servilia, Annio Sesto, Tito, Publio Sestetto con coro *Tu, è ver, m'assolvi Augusto* (Do) | 2Fl., 2 Ob., 2**Clar.în Do**, 2Fg., 2Corni în Do, 2Cl.în Do, Timp.în Do-Sol, Coarde |

[22] Clarinetul reflectă gândurile, emoțiile personajului, în timp ce el încearcă să-şi învingă durerea la despărțirea de ființa iubită. Tristețea eroului este amplificat de zbuciumul sufletesc între loialitatea față de Titus şi dragostea pentru Vitellia, care-i pretinde ca dovadă a sincerității sentimentelor sale, uciderea suveranului şi incendierea palatului.

Ex. 5. *La Clemenza di Tito* - Rondo Vitellia *Non piu di fiori* (Act II)






Se regăsesc în operă alături de *ariette* şi arii de bravură susținute de Sextus (*Parto, ma tu ben mio*, actul I, scena IX, nr. 9) şi Vitellia (*Non più di fiori vaghe catene*, actul II), cu acompaniamente ingenios elaborate, compuse de Mozart în mod special pentru Anton Stadler. În aceste partituri clarinetul respectiv *cornul di bassetto* au un colorit metalic de *lituus* roman, cu o expresivitate aparte, cu pasaje de înaltă tehnicitate, fiind necesară prezența celebrului clarinetist la premiera de la Praga.

Clarinetul în aceste două arii este tratat ca partener egal de dialog cu solistul vocal; în actul I, clarinetul însoțeşte aria dramatică a eroului disperat, Sesto, care din dragoste pentru Vitellia e gata să săvârşească o crimă, să-şi ucidă suveranul şi să incendieze Roma, cerând iubitei trufaşe, în schimb, doar o ultimă privire. Replica, în actul II, va fi aria Vitelliei, care chinuită de remuşcări şi impresionată de spiritul de sacrificiu a lui Sesto, vrea să-l salveze, dezvăluind adevărul despre complot. Deşi ştie că va fi aruncată la fiare, hotărârea ei e nestrămutată; regretul renunțării la o căsătorie fericită alături de Titus revine mereu sub forma de rondo, dar moartea nevinovată a lui Sesto i-ar fi umbrit restul vieții. Vitelia va fi acompaniată pe tot parcursul ariei de *bassethorn*, care va marca agitația eroinei prin schimbări de registru, pasaje de game chiar cromatice, arpegii, diminuate ritmic.

Astfel, evoluția scriiturii pentru clarinet şi *bassethorn* în opera *Clemenza di Tito* a marcat prin virtuozitate şi expresie transformarea acestora din instrumente acompaniatoare sau de ansamblu în instrumente cu capacități solistice, parteneri egali ai vocii umane.

Concluzii privind rolul clarinetului în genul liric mozartian:

1. rol în ansamblu, succesiv tematic, armonic sau imitativ şi solistic:
   - în uverturi (toate)
   - în arii:
     Contessa: Cavatina *Porgi amor qualque ristoro* (Mib) Clarinetul are un rol armonic, tematic şi solistic (2Clar.în Sib, 2Fg., 2Corni în Mib, Coarde).
   - în ansambluri:
     în terțetul Madame Herz, Mademoiselle Silberklang, Monsieur Vogelsang, clarinetul are succesiv rol tematic, armonic sau de bas Alberti (ObI., Ob.II, 2Clar. în Sib, 2Fg., 2Corni în Sib, Coarde).
2. rol polifonic, în dialog cu oboiul, fagotul sau flautul:
   Sextetul *Alla bella Despinetta* 2Ob., 2Clar.în Do, 2Fg., 2Cl.în Do, Timp.în Do-Sol, Coarde - dialog tematic Ob-Cl.
3. acompaniator
4. solistic
   - în uverturi:
     *Răpirea din serai*, clarinetul are rol solistic în Presto (măs. 15-22 (Picc., 2Fl., 2Ob., 2Clar.în Do, 2Fg, 2Cor.în Do, 2Cl.în Do, Timp.în Do-Sol, Triang., Piatti, Tamburo Grande, Coarde).
   - în arii:
     aria lui Konstanze *Ach ich liebte, war so glücklich* (Sib), în Allegro clarinetul are rol solistc (Clar.I - tema., II - figurație 2 Ob., 2Clar.în Sib, 2Fg., 2Corni în Sib alto, Coarde ) sau
     aria lui Cherubino: Arietta *Voi che sapete che cosa è amor* (1Fl., 1Ob., 1Clar.în Sib, 1Fg., 2Corni în Mib, Coarde - formație redusă - indicația dolce).
5. personaj discret când acompaniază vocea:
   Cherubino: Arietta *Voi che sapete che cosa è amor* (1Fl., 1Ob., 1Clar.în Sib, 1Fg., 2Corni în Mib, Coarde (formație redusă - dolce).
6. personaj dramatic, cu o linie distinctă:
   Sesto - Aria *Parto, ma tu ben mio* (Sib) Clar.-rol tematic, solistic, ambitus mare, linie melodică independentă de virtuozitate (2Fl., 2Ob., Clar.solo în Sib, 2Fg., 2Corni în Sib alto, Coarde) sau
   Vitellia: Rondo *Non più di fiori vaghe catene* (Fa) Corno di bassetto-rol tematic, solistic, ambitus mare, linie melodică independentă de virtuozitate (Fl., 2 Ob., 2 Corni di bassetto în Fa, 2Fg., 2Corni în Fa, Coarde).
   - uverturile şi finalurile
   - în arii

7. Combinații inedite - în registrul grav, sau acut (supra-acut):
   cvintetul din actul I - Drei Damen, Tamino, Papageno: *Hm! hm! hm!* (Sib) Componența orchestrei: 2Clar.în Sib, 2Fg., Vioara I,II.
   în finalul operei – actul II, scena 29, nr.21- Königin der Nacht, Pamina, Papagena, Drei Knaben, Drei Damen, Tamino, Monostatos, Erster und zweiter geharnischter Mann, Sarastro, Papageno Chor Finale: *Bald prangt, den Morgen zu verkünden* (do). Componența orchestrei: 2Fl., 2Ob., 2Clar. în Sib, 2Fg., 2Corni în Mib, Clarino I,II în Do, 3Trb., Timpani în Do şi Sol, Glockenspiel (Stromento d'acciaio) şi coarde.
   - în registrul grav:
     La Voce: *Idomeneo cessi esser re* (do) ( 2Corni în Do, 3Trb, sau 2Clar.în Sib, 2Fg., 2Corni în Do).
     Sarastro, Chor: Tenore I,II Basso I,II Aria con coro: *O Isis und Osiris* (Fa) 2Corno di Bassetto în Fa, 2Fg., Trombone alto, tenore şi basso, 2Viola, Violoncello.
   - în registrul acut (supra-acut):
     aria lui Monostatos, *Alles Fühlt der Liebe Freuden* (Do) (Flauto piccolo, Flauto, 2Clar.în Do, 2Fg., şi coarde.
8. *Cosi fan tutte* - cu excepția uverturii şi a finalurilor celor două acte, doar în două cazuri apare oboiul împreună cu clarinetul:
   sextetul *Alla bella Despinetta* din actul I, şi cavatina lui Ferrando - *Tradito, chernito respectiv aria Dorabellei - E amore un landrocello*, din actul II, Mozart utilizându-le alternativ.
   - în această operă Mozart preferă *clarino*-ul cornului:
     aria lui Fiordiligi *Come scoglio immoto resta* (2Clar.în Sib, 2Fg., 2Cl.în Sib, Coarde) sau
     Ferrando: *Ah lo veggio, quell'anima bella* (Sb) 2Clar.în Sib, 2Fg., 2Cl.în Sib, Coarde.

Se remarcă asemănarea orchestrei *Requiem*-ului (Corno di Bassetto I.II în Fa, fagot I,II, clarino I,II în Re, timpani în Re-La, trombone alto, tenore şi basso, coarde, cor mixt la patru voci şi orgă) şi a celor două ultime opere *La Clemenza di Tito* şi *Flautul fermecat*. La aceasta din urmă, în finalul actului I (scenele XV-XIX), *Corno di Bassetto* nu apare împreună cu clarinetul, ci îl va înlocui pe acesta în Larghetto (începând cu măs.395) până la capăt (măs.586). Mai mult, actul II va păstra încă două numere (9 şi 10) *Corno di Bassetto*, abia în numărul 11 revenind la clarinet.

Importanța acordată registrului mediu şi grav în aceste trei opusuri înseamnă o referire la ceremonialul masonic, sau presentimentul sfârşitului vieții?

Cu excepția compozițiilor lui Mozart, repertoriul existent pentru clarinet până la 1790 s-a limitat la formația de suflători, prezentă în toate instituțiile europene. Majoritatea grupurilor instrumentale au stat la baza dezvoltării muzicii

militare, iar clarinetiştii orchestrelor de după anii 1750 proveneau din formații de acest tip. Orchestra Prusiei, stabilită de Friedrich cel Mare în 1763 era compusă dintr-un octet alcătuit din câte două clarinete, oboaie, corni şi fagoturi. În Franța, componența orchestrală era identică cu cea prusacă, iar în Anglia, în cadrul *Royal Regiment of Artillery* , în 1762, din cele opt instrumente, patru trebuiau să fie oboaie sau clarinete.

Urmărind evoluția scriiturii orchestrale pentru operă la marii precursori ai lui Mozart, se remarcă o mare varietate de instrumente în capodopera *La Favola d'Orfeo*[23] (1607) lui Claudio Monteverdi (1567-1643): *Duoi Gravicembani, Duoi contrabassi de Viola, Dieci Viole da brazzo, Un Arpa doppia, Duoi Violini alla Franceze, Duoi Chitaroni, Duoi Organi di legno, Tre bassi da gamba, Quattro Tromboni, Un Regale, Duoi Cornetti, Un Flautino alla Vigesima seconda, Un Clarino con tre trombe sordine*, dar fără clarinete.

Cel mai tânăr dintre fiii lui Bach, Johann Christian (1735-1782), în pofida diferenței de vârstă de aproape trei decenii, leagă o relație de prietenie cu genialul muzician de opt ani aflat în vizită la Londra şi va avea o influență definitorie asupra creației de operă a lui Mozart, cu certitudine şi în domeniul orchestrației. Prima operă compusă de Bach la Londra, *Orione* (1762) are o orchestră cu rol amplificat şi vaste figurații, instrumentele de suflat primind un rol pregnant şi novator prin utilizarea **cornului englez şi a clarinetului**.

În acelaşi an (1762), Christoph Willibald Gluck (1714-1787), reformatorul operei compunea capodopera sa, *Orfeo ed Euridice*[24] cu următorul acompaniament orchestral: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 English Hörner (oder Klarinetten), **2 Klarinetten**, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Kornett (Sopranposaune oder Cornet à pistons), 3 Posaunen, 1 Paar Pauken, Violine I, II, Viola, Violoncello, Kontrabass. Hinter der Bühne – 1 Chalameau (Oboe), 1 Harfe, Streichorchester.

Literatura de specialitate conține puține referiri la componența orchestrei de operă, ceea ce ar putea conduce la o impresie greşită că tiparul era fix, schimbările survenind odată cu trecerea la o nouă epocă sau stil, în conformitate cu genul de operă adoptat. Ori studiul partiturilor operelor lui Mozart demonstrează interesul permanent al compozitorului în căutarea inditului timbral. Pentru compozitorul pasionat de genul dramatic, fiecare subiect de operă era o nouă provocare.

Despre personajele mozartiene s-au scris zeci de volume şi mii de pagini; completarea acestora cu reliefarea aparatului său orchestral cu valențe de prezentator – în uverturi şi interludii, acompaniator în arii, coruri şi recitative dar şi partener în edificiul dramatic a însemnat o temă de investigare captivantă şi necesară.

---

[23] Premiera operei - februarie 1607, la *Accademia degl'Invaghiti* din Mantua.
[24] Premiera operei - 5 octombrie 1762, la Hofburgtheater zu Wien.

# „ANTICE” TODUȚIENE

*Concertul nr. 3 pentru orchestră de coarde „in stile antico”* (1974)
*Stampe vechi pentru orchestră de coarde* (1974)
*Simfonietta „in antico stile”* (1977)

Aceasta este succesiunea diacronică a creațiilor etichetate de Sigismund Toduță ca fiind „antice” sau „vechi”, în cronologia lucrărilor sale simfonice şi concertante. Studiul celor trei partituri a relevat un prim argument pentru care autorul le-a conferit celor trei alura de obiecte de artă „antice”: migala elaborării şi prețuirea maestrului.

Un al doilea motiv al utilizării epitetului *antic* sau *vechi* ar putea fi unul autoironizant prin faptul că doar prima parte a *Concertului nr.3* reprezintă elementul inedit al clasificării, tema părții a doua, *Aria*, fiind o orchestrare diferită a părții secunde a unei lucrări mai tinere - *Divertismentul* pentru orchestră de coarde (1951), iar *Stampele*[25] *vechi* este redenumirea celei de a treia părți a *Concertului* amintit - a *Danzei*. *Simfonietta „in antico stile”*, la rândul ei, este varianta orchestrată a unei lucrări de două decenii, a *Sonatinei pentru pian* (1950).

Faptul nu este unic în literatura muzicală, de pildă, aria *Lamento di Arianna* (*Lasciate mi morire*) de Monteverdi este interpretată şi coral, *Arta fugii* permite variante de execuție, întrucât Bach nu a specificat identitatea instrumentelor, tema variațiunilor *Eroica* se regăseşte de la *Bagatele* (*5 Contradansuri*), la cele 15 variațiuni *Eroica*, cu final „alla Fuga“ op. 35, creație pianistică, până la varianta simfonică din Eroica beethoveniană, sau în cazul lui Schubert liedul *Păstrăvul* devine parte dintr-un cvintet şi variantă corală, lista exemplelor fiind mult mai mare.

## 1. Delimitarea cronologică printre lucrările de acelaşi gen

Comparând cele trei *antice toduțiene*, se observă că sunt creații compuse în perioada de maturitate a compozitorului, fiind precedate de marea majoritate a lucrărilor de gen, amintim selectiv: concertul nr. 1 pentru pian (1943), cele cinci simfonii şi primele două concerte pentru orchestră de coarde (1951 şi 1972-73). După lucrările menționate „antice” sau „vechi”, Toduță va mai compune doar patru lucrări în genul concertant: *Concertul nr. 4* pentru orchestră de coarde şi orgă (1980) şi concertele pentru flaut (1983), pian (nr. 2, 1986) şi oboi (1989).

[25] Stampa sau gravura este o imagine imprimată după un desen gravat pe o placă de cupru sau lemn.

**2. Lucrări compuse în aceeaşi perioadă, diferite ca gen**

Primele două lucrări, *Concertul nr. 3 pentru orchestră de coarde „in stile antico”*(1974) şi *Stampe vechi pentru orchestră de coarde* (1974), au fost compuse după *Preludiu – Coral – Toccata pentru pian* (1973-1974) şi *La râul Babilonului* pentru cor mixt. În acest timp autorul publicase, în colaborare cu Hans Peter Türk, primele două volume din *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S. Bach* (1969, 1973) şi studiul *Invențiunile şi Sinfoniile de Bach*, în revista Muzica (1975). Volumul III din *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S. Bach*, realizat împreună cu Vasile Herman, va fi publicat după realizarea „pieselor antice”, în 1978, urmate apoi de *Terține pentru pian* (1975), Insomnii, lieduri pe versuri de L. Blaga (1977), *La curțile dorului* - 3 madrigale pe versuri de L. Blaga (1978) şi *Joko – 4 piese pentru harpă* (1978).

**3. Alte opusuri cu rezonanțe „străvechi”**

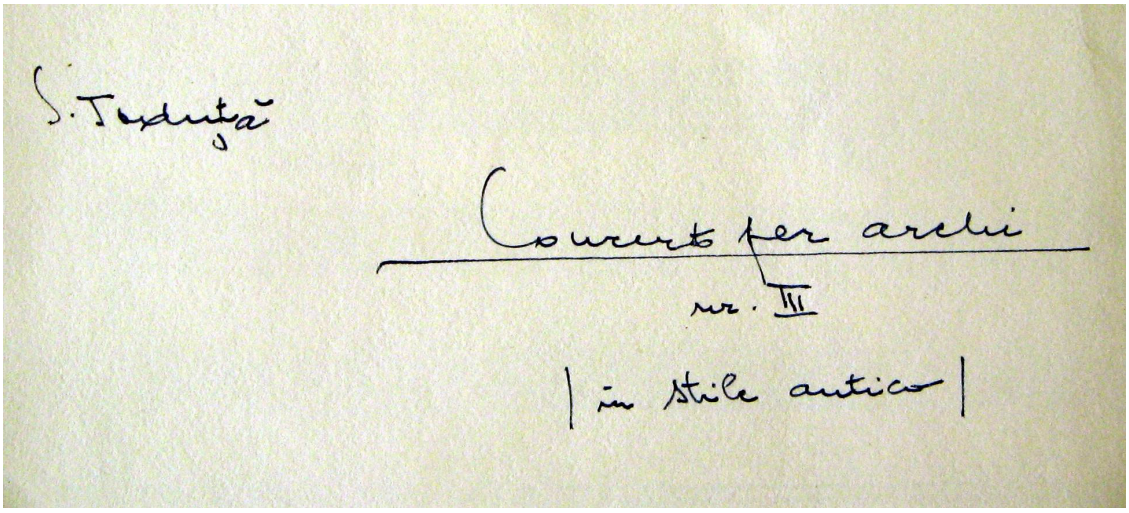
Până la cele trei, pot fi amintite *Arhaismele* pentru cor mixt pe versuri de Mihai Celarianu (1942) şi *Simfonia a III-a „Ovidiu”* (1957), analiza mesajului acesteia din urmă fiind prezentată de autoare la simpozionul dedicat compozitorului din 2005.

**4. Ethos-ul „anticelor”**

Predilecția lui Sigismund Toduță pentru subiecte antice îşi are sorgintea în tema tezei sale de doctorat*: Analisi di Responsoria feriae quintae, sexte et Sabathi in Hebdomada Sancta quator vocibus, una cum duabus Passionibus Matthaei et Joannis: e della Missa Lateranensis septem vocibus concinenda opera giovanili sconosciute di Giovanni Francesco Anerio* (1938), şi în afirmația sa ulterioară: „...am avut doi maeştri care au marcat începuturile mele ... vorbesc de Giovanni Pierluigi da Palestrina, de la care am învățat ce este polifonia vocală din perioada de aur a Renaşterii şi al doilea, pe care îl venerez cât voi trăi, este Johann Sebastian Bach de la care am învățat ce este înălțătoarea, sublima, înlocuibilă artă cuvânt, în domeniul muzicii instrumentale.”[26] De altfel, această devoțiune pentru marele compozitor Baroc se va concretiza într-o *Passacaglia pentru pian* (1941), un studiu despre Polifonia instrumentală a Barocului prezentat la o Conferință la Timişoara (manuscris 1944), prezența passacagliei în *Sonatina pentru pian* (1950), culminând cu *Simfonia B-A-C-H pentru orgă* (1984).

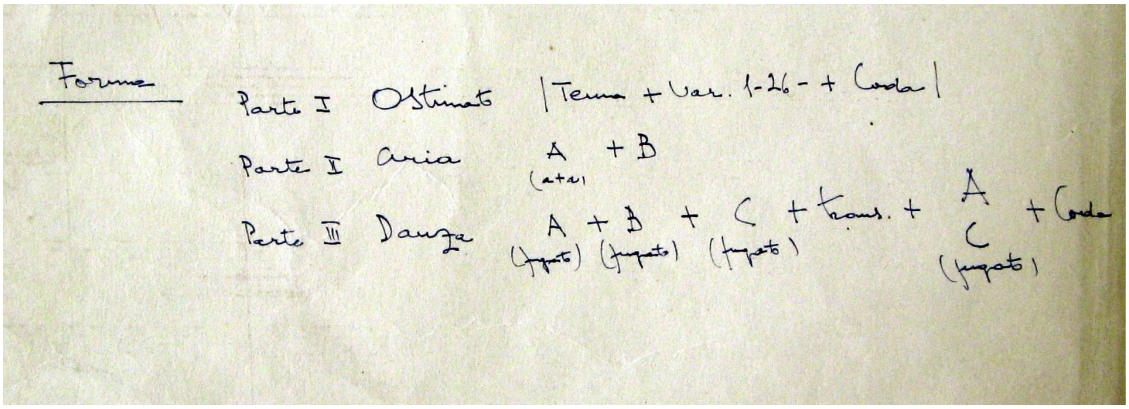
[26] Sigismund Toduță în dialog cu Pavel Puşcaş (1991).

## *Concertul nr. 3 pentru orchestră de coarde „in stile antico" (1974)*




Compus în 1974, *Concertul nr. 3 pentru orchestră de coarde*, intitulat de Toduță „in stile antico" se structurează în trei părți: Partea I, *Ostinato*, este o Temă cu variațiuni solemnă (var.1-26 +Coda), în caracter baladesc. Partea secundă *Aria* A(a+$a_1$) + B, se caracterizează printr-un lirism cald, interiorizat. *Danza* încheie ciclul expansiv şi motoric.

Prin indicațiile sale pe manuscris, compozitorul permite o introspecție în intențiile sale componistice: ceea ce se remarcă de la o primă privire este ponderea fugato-ului într-o parte numită *Danza*.

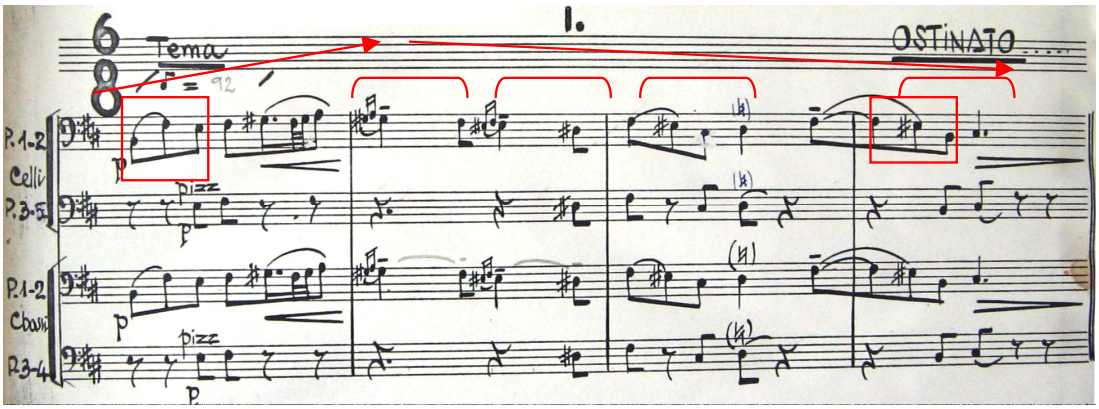



O privire analitică asupra concertului conduce la unele concluzii surprinzătoare; dat fiind caracterul popular al temei *Ostinato*-ului şi includerea ei într-o formă variațională elaborată, pot fi abordate două interpretări:

a) o interpretare folclorică – tema este compusă în modul cromatic 1, cel mai răspândit la noi în țară (doric pe si, cu treapta a patra alterată suitor), în ritmul vocal acomodat paşilor din mersul ceremonios (potrivit studiului folcloristului Traian Mîrza, un tip distinct al ritmicii

populare româneşti). Melismele măsurii întâi, respectiv cadența pe treapta a doua îi conferă temei un iz arhaic al graiului transilvănean.[27]

b) o interpretare retorică – tema prezintă de la început (prima măsură) figuri melodice pe care le regăsim chiar în această ordine în volumul II al *Formelor muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach*, la pagina 91, după cum urmează: *Anabasis* (sau *Ascensio*) „proiectează nu numai o imagine grafică, dar este dublată, într-un sens evoluat, cu sentimentul de *elevație*, de *înălțare*."[28] În continuare (următoarele trei măsuri), *Katabasis* (sau *Decensio*) o „curbă treptat descendentă", figură asociată adesea cu sentimentul de „relaxare şi destindere". Întâlnim în ultimele două măsuri două salturi cromatice, *Saltus duriusculus* (*Hypotyposis*), primul, cu sprijin inferior. Comparând finalul temei cu începutul se poate observa figura *Epanalepsis* (*Symploke*), adică reluarea unei figuri de *incipit* la încheiere. În măsura a doua întâlnim *Anaphora*, repetarea nevariată a unei figuri. Asta dovedeşte că Toduță, sub impresia *ethos*-ului baroc, a creat o temă după regulile acestui stil, dar cu un *affectus* arhaic al unui transilvănean.




c) Referitor la formă, autorul ne avertizează asupra caracterului *obstinatus*[29] al temei de-a lungul celor 26 de variațiuni. Predilecția pentru formele variaționale şi în special pentru *passacaglia*, a fost analizată de foştii săi studenți, azi compozitori şi muzicologi consacrați.[30] După succesul *Passacagliei* (1941) şi al *Sonatinei pentru pian* (1950, unde *passacaglia* apare în partea secundă) a urmat

[27] Gheorghe Oprea, Larisa Agapie, *Folclor Muzical Românesc*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1983, pp. 127, 323.

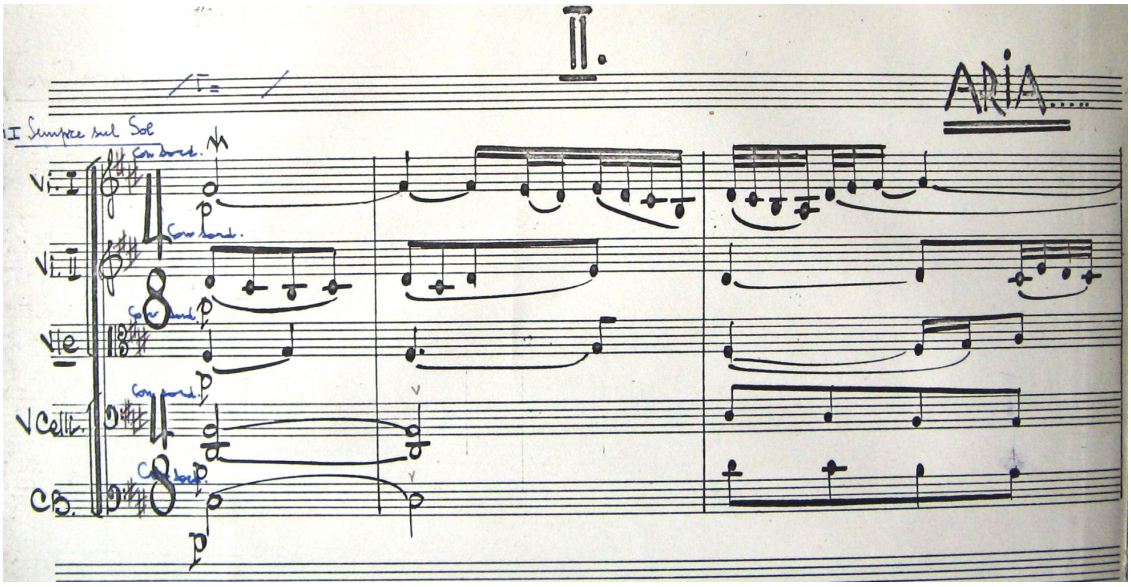
[28] Sigismund Toduță în colaborare cu Hans Peter Türk, *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S. Bach*, vol. II, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1973, p. 89.

[29] Ostinato, „încăpățânat, perseverent, persistent", termen utilizat din 1700, inițial sinonom cu *obligato*; „repetarea continuă a unei teme cu contrapunctul mereu variat" (H. Riemann), se înrudeşte cu burdonul, *punctul de orgă* sau *isonul*.

[30] Hans Peter Türk, *Variațiunile pe ostinato în creația lui Sigismund Toduță*, în „Lucrări de muzicologie", vol. XIV, Cluj-Napoca, 1979.

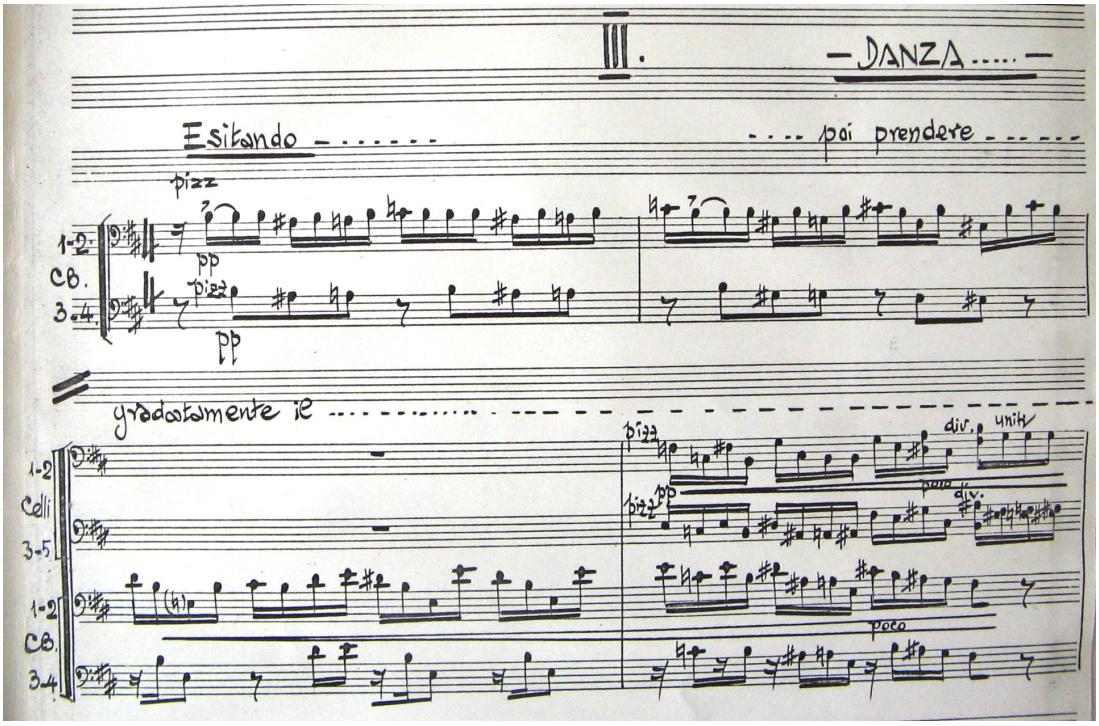
transpunerea simfonică a formei în finalul *Simfoniei a III-a „Ovidiu”* (1957) şi în *Simfonia a V-a* (1962-1976), sau în lucrările vocal-simfonice *Miorița* (baladă-oratoriu 1957-1958), *Balada steagului* (1960), *Pe urmele lui Horea* (1978). În genul instrumental concertant, *Ostinato*-ul din partea a patra din *Concerto per stromenti a fiato e batterie* (1960) premerge *Ostinato*-ul *Concertului nr. 3*. Deosebirea față de concertul anterior este poziția frontală a *Ostinato*-ului din *Concertul 3* şi amploarea de patru măsuri a temei (tema Concerto-ului era de două măsuri). În cele XXVI de variațiuni, tema se va repeta de două ori la aceeaşi partidă instrumentală, iar în registrul mediu şi acut (viole, vioara a II-a, vioara I) sub forma de răspuns tonal (o trimitere la fugato-ul din partea finală). Variațiunile XIII-XIV vor aduce din nou dilatarea timpului şi polimetrii într-un *parlando- rubato* pentatonic arhaizant pe mi bemol, la unison. Variațiunea XV va readuce tema originală, dar în tempo mai rar.

d) Cantabilitatea *Ariei* ne poartă cu gândul la cântecul propriu-zis, chiar dacă numele sugerează o parte lentă dintr-o suită de Bach:

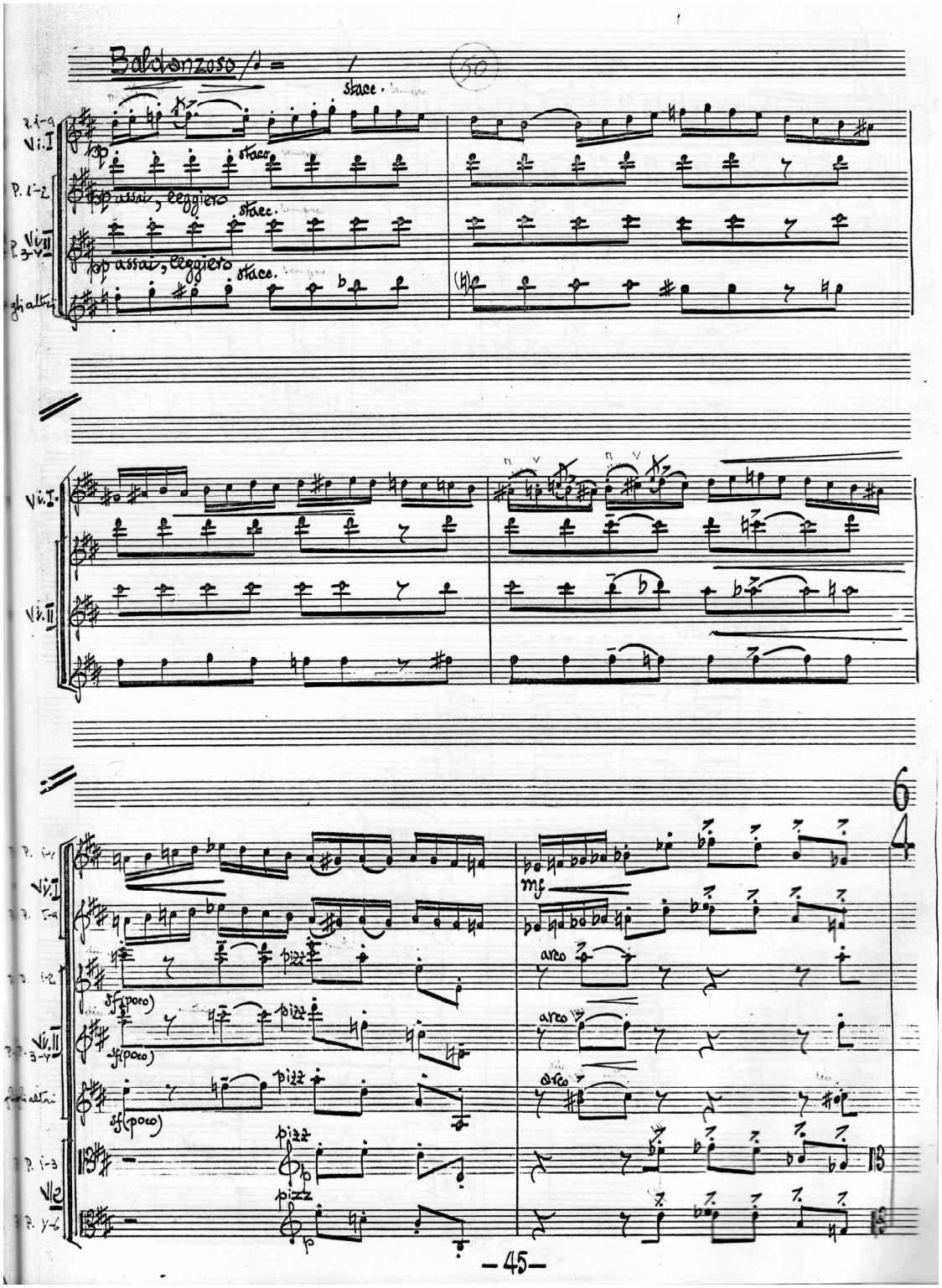



Seninătatea melopeei într-un re ionic şi dinamica estompată chiar şi în cazul unui *ben forte*, prin indicația *con sordino* păstrată de-a lungul întregii părți, va contrasta cu frenezia ultimei părți, *Danza*.

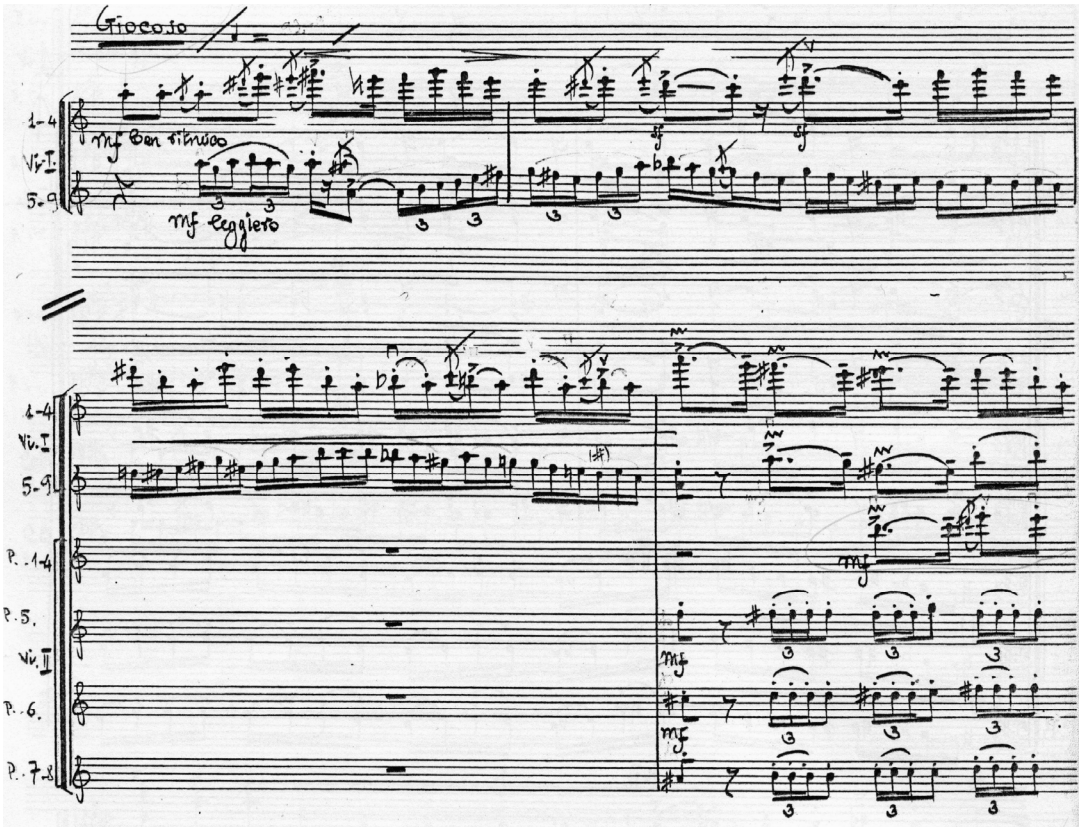
e) Pornită *Esitando*, aproape imperceptibil, *Danza* se va transforma într-un vârtej, aproape de nestăvilit, asemănător *tarantellei*. Desenul ritmico-melodic *ostinato*, aminteşte de o *toccată* ancestrală, iar dezlănțuirea forțelor este realizată de partidele coardelor în *divisi*, tema fiind susținută de o scriitură heterofonică de mare efect. Caracterul sălbatic, ritualic, ne poartă cu gândul la *Sacre du printemps* (1913) a lui Stravinski:



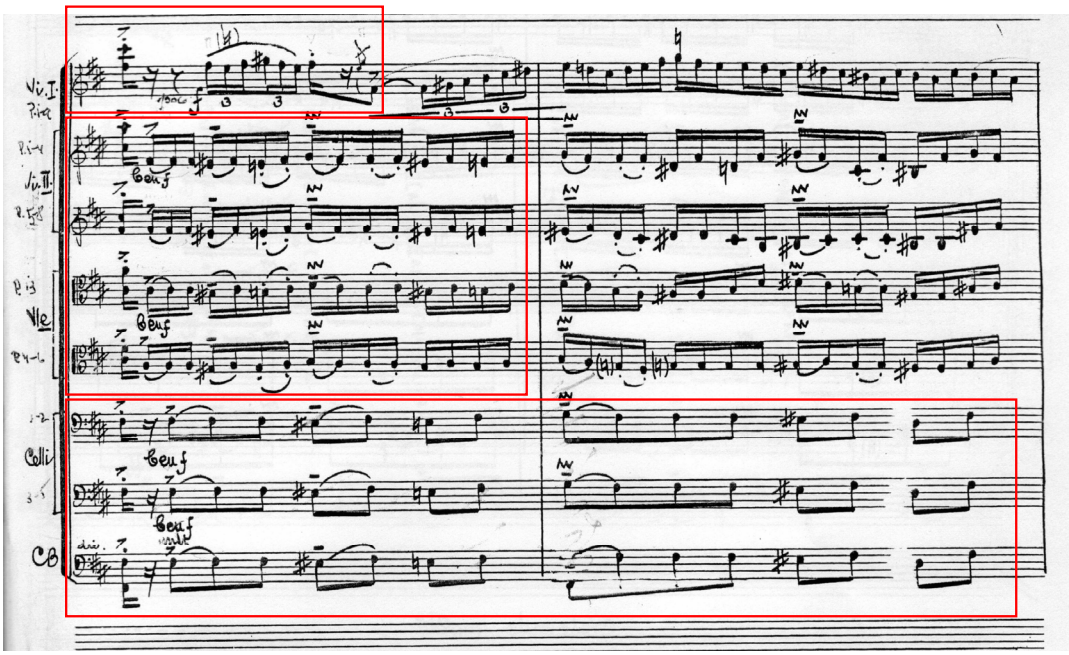

Danza va fi întreruptă de un *Baldanzoso*, probabil un dans al fetelor, în ritm legănat şi parcă le şi auzim chiuitul în *glissando*-urile coardelor medii şi înalte:




f) *Giocoso* va suprapune două melodii, prima în registrul supra-acut al viorii, binară, sugerând fluierul, a doua aduce ritmul ternar al *tarantellei*:




Aceasta din urmă (C) se va suprapune Danzei (A), la revenirea acesteia, tema inițială fiind dublată în registrul grav de varianta ei augmentată:




Aproape de final, exuberanța dansului se amplifică prin *glissando*-uri, ascendente şi descendente, sugerând şuierăturile feciorilor, ultimele patru măsuri

de temă principală încheind la unison în *forte-fortissimo* şi *sforzando staccato* concertul.

Prima audiție a Concertului a avut loc la data de 11 ianuarie 1975, în sala Casei Universitarilor din Cluj, sub bagheta maestrului Emil Simon.

FILARMONICA DE STAT CLUJ-NAPOCA

Sala Casei Universitarilor
Sîmbătă, 11 ian. 1975 - ora 19

Concert vocal-simfonic

DIRIJOR:

Emil SIMON

program

S. TODUȚĂ

Concert nr. 3 pentru orchestră de coarde -p.a.-

P. I. CEAIKOVSKY

Concert pentru pian şi orchestră în sibemol-minor

solist:

Dan GRIGORE

W. A. MOZART

„KRÖNUNGSMESSE"

– Missa nr. 14 „Incoronării" –

solişti:

Emilia PETRESCU
Mihai ZAMFIR
Edita SIMON
Ionel PANTEA

ORCHESTRA SIMFONICĂ ŞI CORUL FILARMONICII CLUJ-NAPOCA

dirijorii corului: Dorin POP şi Florentin MIHĂESCU

Sîmbătă este valabil tichetul nr. 14 din abonament

Biletele se vind la AGENȚIA FILARMONICII din holul Casei Universitarilor, deschisă zilnic între orele 10-12 şi 17-19 tel. 26356.

## *Stampe vechi (1974)*

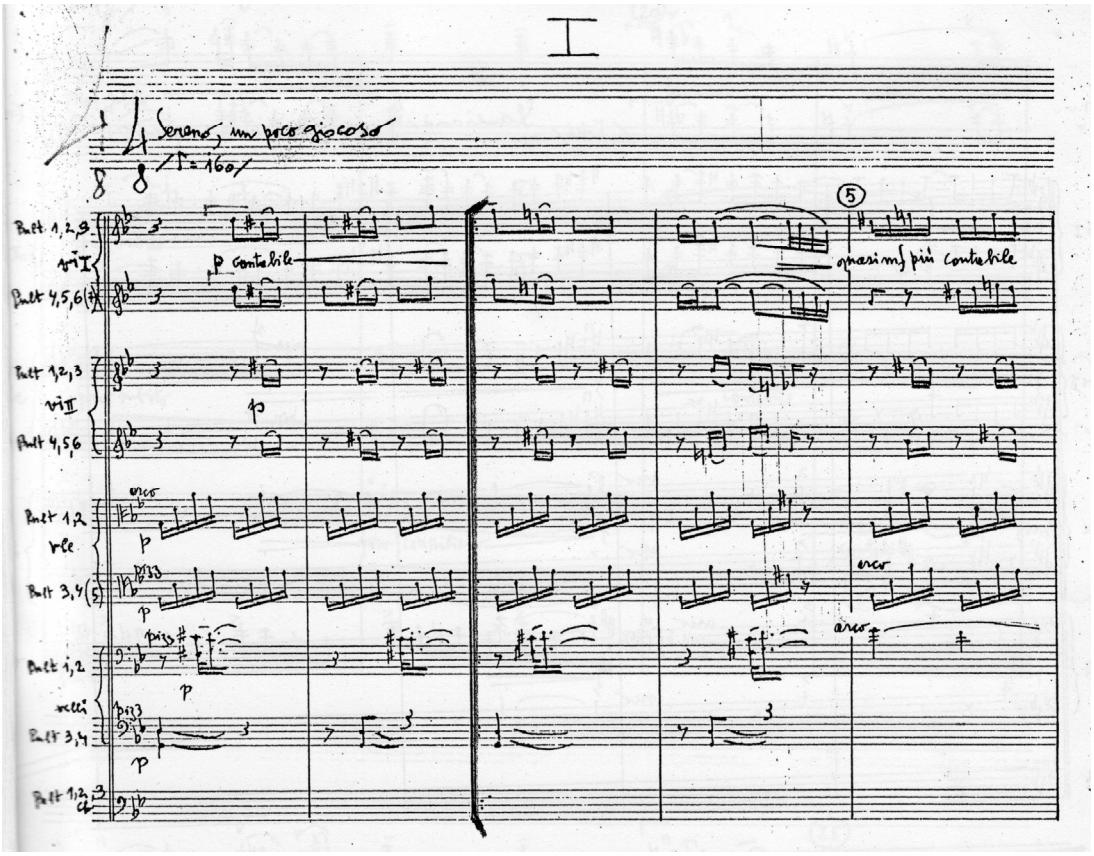
În anul compunerii Concertului, Toduță detaşează ultima parte, *Danza*, şi o denumeşte sugestiv *Stampe vechi*, adică o gravură realizată după un model. Se respectă originalul, doar finalul este mai elaborat.

## *Simfonietta „in antico stile" (1977)*

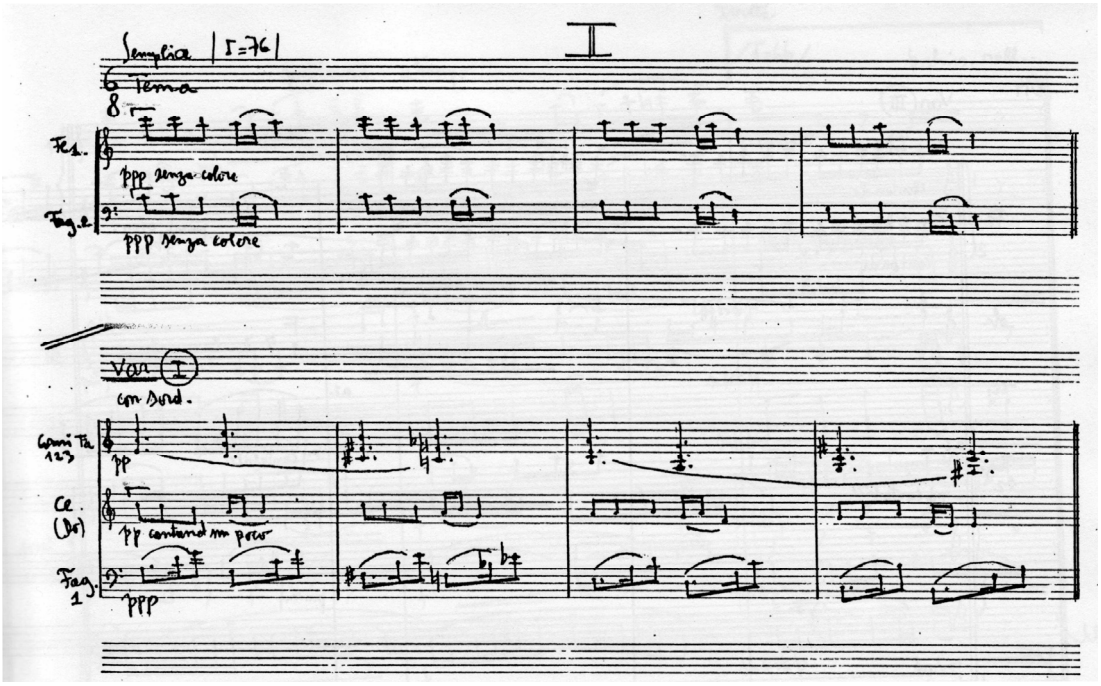
*Simfonietta*, este varianta orchestrală a *Sonatinei pentru pian* (1950). Despre *Sonatină* compozitorul Vasile Herman spunea că o consideră „o lucrare încântătoare cu o construcție formală solidă, aproape neoclasică şi cu o scriitură pianistică predominant polifonică" în care „compozitorul a angrenat pe alocuri catene acordice tipic modale, care susțineau melodia în momentele de abandonare temporară a contrapunctului."[31]

Lucrarea debutează în maniera „încântătoare", remarcată de discipolul maestrului, cu o parte *Sereno un poco giocoso*, plină de farmec. Țesătura melodică densă realizată de orchestra de coarde în *divisi* reliefează tema în sol doric, cu elemente cromatice. *Coda* intonează un sol lidic, seninătatea majorului fiind estompată de cadența frigică finală.

[31] „În trecut marea majoritate a compozitorilor şi muzicienilor români îşi făceau sau îşi perfecționau studiile în Franța (cu precădere la *Schola Cantorum*)," în acest context „personalitatea maestrului apare ca un fenomen insolit în peisajul muzicii româneşti". Ideea de „verticalitate armonică provenită din atotputernicul curent francez", muzicianul român o va înlocui cu o „liniaritate controlată prin relațiile modale sugerate de folclorul românesc". Cf. Vasile Herman, *Formă şi stil în creația compozitorului Sigismund Toduță* în: „Studii toduțiene", Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2004, p. 19.



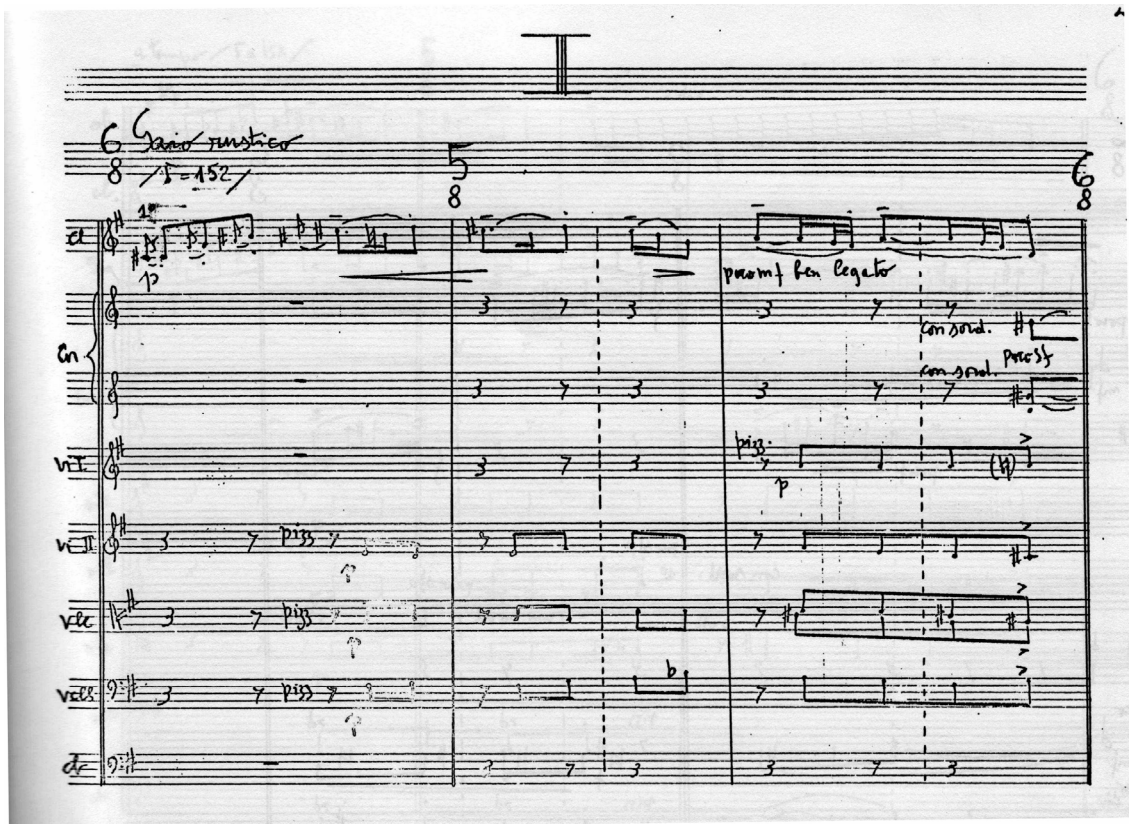

Partea a II-a, *Semplice* (în ritm legănat de siciliană 6/8), este o *Temă cu VII variațiuni*, comparată de compozitorul Hans Peter Türk[32] cu tema *Passacagliei* de Toduță, prin caracterul modal „eolic descendent” şi „osatura basului de ciacconă” dar şi cu tema *Passacagliei* în do minor (BWV 582) de Bach, prin „pulsația iambică”:




[32] Hans Peter Türk, *Op. cit*., p. 124.

Orchestrația părții lente, prin adăugarea suflătorilor de lemn, dar şi a celor de alamă poate surprinde[33], mai ales că în prima parte, autorul a folosit doar instrumente de coarde. Însă utilizarea trompetelor şi a cornilor *con sordino* chiar în susținerea temei, diluează *ethos*-ul tragic al ciacconei şi creează efecte de ironic şi comic, chiar grotesc. La fel de surprinzătoare va fi şi *Giocoso*-ul din variațiunea a V-a: asemenea *Giocoso*-ului din *Danza*, în registrul supra-acut, de data asta un flaut piccolo va însufleți discursul melodic, cornii în surdină ironizând fagotul tematic. Variațiunea a VII-a încheie prin dispersare sonoră şi dinamică (în *pppp*) partea de ciacconă.

Partea a III-a, *Gaio rustico* (Rondo: ABACABA) în tempo rapid, cu măsuri alternative (6/8 - 5/8 - 6/8 - 4/8 - 8/8) debutează cu o temă jucăuşă (A) în sol lidic. Revenirile alternative ale primei idei (A), rememorează tema rondo-ului în moduri majore: ionic pe sol, sau lidic pe sol bemol (scordatură pe modul inițial). Intrările în *stretto* ale temei, în trisonuri paralele la corni, amintesc de scriitura fugato al *Danzei* din Concertul de coarde.




B-ul contrastant, liric, în tempo aşezat (măs. 5/4), intonează moduri minore: fa# doric sau si bemol eolic.

[33] Fl. 1, 2 (anche Fl. picc.), Ob.1, 2, Cl. 1, 2, Fg. 1, 2 (anche Cfg.), Corni 1-2-3-4 in Fa, Tr. 1-2 (notazione reale in Do - indicația autorului).

Secțiunea de mijloc, în re ionic (C), este un tristrofic cu repriză, *Meno mosso în espressivo molto* fiind urmat de un *animato* (în măsuri alternative 6/8, 7/8, 5/8) şi revenirea *Meno mosso*-ului în *espressivo assai*.

Finalul, *Muovendo*, readuce *ludicul* şi îl amplifică până la apogeu. Partidele de suflători intră succesiv intonând capul de temă în secunde mici (vezi Mozart, *Dorfmusikanten*, sau R. Strauss, finalul din *Till Eulenspiegel*), iar corzile în glissando ascendent, cu întreruperile expresive ale discursului musical, vor încheia spectaculos *Simfonietta „in antico stile”*.

Pagini de muzică fermecătoare, *Concertul nr. 3 pentru orchestră de coarde „in stile antico”*, *Stampe vechi pentru orchestră de coarde* şi *Simfonietta „in antico stile”* se numără printre creațiile devenite „clasice” prin ingeniozitatea temelor de esență modală, polimetrice, create cu un iz autohton, jovial sau elegiac, imprimate pe tiparele cele mai elaborate ale formelor variaționale, polifonice imitative sau cu refren şi redate printr-o instrumentație de mare rafinament. Scopul prezentei cercetări a fost de a releva raportul de legătură dintre aceste creații şi universalitatea limbajului lor.

# CREAȚIA CORALĂ DE SIGISMUND TODUȚĂ ÎN PRIMĂ AUDIȚIE CLUJEANĂ

„Lucrările unui compozitor ar trebui întâi de toate să fie adresate urbei în care acesta trăieşte. Dacă aici vor fi bine primite, se poate spera şi într-o răspândire mai largă”.[34]

Format în şcoala clujeană, Sigismund Toduță continuă tradiția componistică a marelui ctitor Gheorghe Dima, Augustin Bena[35], Mihail Andreescu-Skeletty[36], Marțian Negrea[37], George Simonis[38], educația muzicală primită fiind o sinteză a şcolilor româneşti, berlineze, pariziene şi vieneze. Iar perfectarea stilului său componistic contrapunctic s-a definitivat în urma doctoratului la *Instituto Pontifico di Musica Sacra* din Roma cu o temă de esență polifonică renascentistă[39] (1936-38) şi a cursurilor de compoziție cu Ildebrando Pizzetti, el însuşi inițiat în cântul gregorian şi scriitura polifonică medievală. Personalitatea profesorului Pizzetti îşi va lăsa amprenta pe creația discipolului Toduță în ceea ce priveşte orientarea stilistică de mai târziu: Pizzetti, împreună cu Malipiero şi Casella[40] au militat pentru renaşterea unei muzici naționale renunțând la influențele romantice sau veriste. Pizzetti se va apropia de muzica scenică mai mult decât colegii săi şi va refuza cromatismul germanic în favoarea unui diatonism sau modalism adoptat şi de compozitori ca Bartók, De Falla sau chiar Debussy. Sigismund Toduță, urmând filonul folclorului românesc, va crea o operă autentică în tiparele cele mai elaborate ale tradiției occidentale. Se consideră că după marele Enescu, urmează Sigismund Toduță pe care creația sa impresionantă, însumând cele mai variate genuri, l-au impus ca o culminație în componistica românească.

O mare pondere în opera sa o reprezintă muzica corală. Piesele sale, de cele mai multe ori incluse într-un ciclu se adresează atât corurilor de copii, cât şi formațiilor corale profesioniste. Majoritatea corurilor au sorginte folclorică, sau inspirație poetică: Dante (*Două madrigale pe versuri de Dante*, „Tanto gentile” şi „Ne le man vostre”), Lucian Blaga (3 madrigale pe versurile poetului cuprinse în ciclul *La curțile dorului*), sau Ana Voileanu (*Tripticul*). Un rol însemnat au corurile religioase, pe text biblic (catolic – *Missa*, ortodox - *Liturghiile*) sau cult (cu referire la celebrele *Arhaisme* pe versurile poetului Mihai Celarianu).

---

[34] S. Toduță citat de H.P. Türk, preşedintele fondator al *Fundației S.Toduță*.

[35] Elevul lui Max Bruch şi Alfonso Castaldi, la Berlin şi Bucureşti. Cf. Dan Voiculescu şi Hans Peter Türk, *Sigismund Toduță şi şcoala componistică clujeană*, în „Lucrări de muzicologie”, 1984, vol. 15, p. 97.

[36] Discipolul lui Charles-Marie Widor şi Paul Dukas (şi-a început studiile la Iaşi şi a continuat la Paris).

[37] A urmat cursurile lui Eusebie Mandicevschi la Viena.

[38] A studiat la *Schola Cantorum* din Paris cu Vincent d'Indy.

[39] *Analisi di Responsoria feriare quintae, sexte et Sabathi in Hebdomada Sancta quator vocibus , una cum duabus Passionibus Matthaei et Joannis; e della Missa Lateranensis septem vocibus concinenda opere giovanili sconosciute di Giovanne Francesco Anerio* (1938).

[40] Triada anilor 1880.

Blaga reprezintă sursa poetică primordială pentru Toduță, afinitatea celor două personalități amintind de cuvintele lui Cioran: „Sunt oameni care au timiditatea propriilor lor adâncimi şi care trebuie să-şi îmbrace răscolirile din sâmburele ființei lor, să le rotunjească, dar să nu le mascheze. Blaga face parte din categoria acestora. Liniştea, forma, claritatea nu sunt voite, intenționat căutate, ci izvorăsc din logica unui fel de a fi. Aceste aparențe îi sunt constitutive. De aici derivă această notă atât de importantă pentru înțelegerea lui Blaga: convertirea *muzicalului în plastic*, sau cu alte cuvinte, a infinitului în formă."[41]

Viziunea filozofului Cioran asupra poetului Blaga reflectă crezul artistic al compozitorului: „adâncimile", „răscolirile" muzicianului sunt „rotunjite" în forme logice menite să capteze „infinitul". Aceste forme predilecte la Toduță, canonul, rondo-ul, variațiunile, se regăsesc atât în miniaturile sale corale (*Triptic*), cât şi în marile opusuri vocal-simfonice (*Miorița*, *Meşterul Manole*, *Pe urmele lui Horea*).

Compozitorul H.P. Türk, discipol ilustru al maestrului, remarca la aniversarea unui sfert de secol de la înființarea Corului Filarmonicii din Cluj că evenimentul „a constituit la vremea aceea un adevărat miracol. Într-o perioadă în care un regim de tristă amintire tindea să gâtuiască din ce în ce mai mult instituțiile culturale din țară, directorul de atunci al Filarmonicii clujene – neuitatul compozitor Sigismund Toduță – reuşea să treacă peste toate obstacolele, grație personalității sale covârşitoare, şi să obțină aprobarea înființării corului. De atunci şi până astăzi, ansamblul ne-a oferit nenumărate evenimente muzicale memorabile".

Primul dirijor al Corului Filarmonicii a fost maestrul Dorin Pop, format la clasa Marțian Negrea, Antonin Ciolan şi Sigismund Toduță. Cariera sa dirijorală este legată de înființarea şi afirmarea națională şi internațională a admirabilei formații *Cappella Transylvanica*, considerată etalonul stilului interpretativ coral cameral în România. Performanțele sale profesionale vor marca punerea în scenă a unor creații vocal-simfonice monumentale, la care îşi vor aduce contribuția studenții Corului Conservatorului „Gh. Dima". Se pun bazele unei şcoli dirijorale, foştii discipoli ai maestrului, aflați azi la pupitrul corurilor Academiei bucurându-se de recunoaştere națională şi internațională. Din creația marelui compozitor, maestrul **regens chori,** cum l-a numit însuşi Toduță, a ales piesele *a cappella*, potrivite formației sale de-o viață, *Cappella Transylvanica*. Iată o primă listă a lucrărilor toduțiene prezentate în concert, marea majoritate în primă audiție.

„Doină 1", „Doină 2", „Joc", 1959, p.a.a
„Pe ceru-cu flori frumoase", colindă, prezentată într-un turneu de concerte la Copenhaga (24-28 sept. 1968), p.a.a
Arhaisme42, 23 octombrie 1969, p.a.a
Două madrigale pe versuri de Dante: 1965, p.a.a
„Tanto gentile"
„Ne le man vostre"
„Pogorât-a pogorât", 1968, p.a.a

[41] Aurel Cioran, *Cioran şi muzica*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996, p. 15.
[42] înregistrare la 24 iunie 1970, din concert, la 24 mai 1971.

„De aseară, de aseară”43, 24 mai 1971, p.a.a
„Leagănă-te frunzuliță”, 5 octombrie 1974, p.a.a
„Doină şi joc”, 5 octombrie 1974, p.a.a
„Cucule cu pană sură” 5 octombrie 1974
„Colo sus pe după lună”, 24 februarie 1976, p.a.a
„Poruncit-a poruncit”, 16 mai 1978, p.a.a
„Hora-n cimpoi”, 16 mai 1978, p.a.a
„Triptic” pe versuri de Ana Voileanu Nicoară, 16 mai 1978
La curțile dorului pe versuri de L Blaga, 13 aprilie 1980, p.a.a

*Arhaismele* (pe versurile poetului Mihai Celarianu) au fost cântate într-un concert la Bucureşti. Frumusețea lucrării l-a impresionat şi pe dirijorul Corului Madrigal, Marin Constantin, care o va interpreta la rândul său, la 24 septembrie 1973. Lucrarea a purtat inițial titlul „Doamne te-am auzit” şi a fost cântată în 1942 la Blaj sub conducerea lui S. Toduță; în 1969 va apare cu denumirea de „Arhaisme” şi va fi permanent în repertoriul corului *Cappella Transylvanica* şi a multor alte formații, după cum reiese din tabelul de mai jos.

Înființarea Corului academic a fost precedată de activitatea, în cadrul Filarmonicii a unui cor de femei dirijat de Mihai Guttman. Un program de sală datat 9 octombrie 1971, în cadrul festivalului Toamna muzicală clujeană, dedicat aniversării a 90 de ani de la naşterea lui George Enescu, marchează prezența formației alături de Orchestra Filarmonicii.

Discipol al lui Sigismund Toduță, Ana Voileanu Nicoară şi Antonin Ciolan, dirijorul Mihai Guttman a condus timp de 6 decenii Corul şi Orchestra Liceului de Muzică, interpretând în primă audiție numeroase lucrări corale, unele compuse în mod special pentru formația sa. Astfel, partitura muzicală a *Triptic*-ului[44] pentru voci egale i-a fost înmânată fără text, cu rugămintea ca alegerea poeziei să cadă în sarcina dirijorului. Acesta va apela la talentata pianistă şi poetă Ana Voileanu-Nicoară care va scrie versurile celor trei părți ale *Triptic*-ului („Cantata”, „Canon” şi „Joc”/„Rondo”)

Iată lista lucrărilor interpretate de Corul liceului de Muzică dirijat de profesorul Mihai Guttman:

„Norul” pe versuri de V. Bârnă, 10 mai 1966 p.a.a.
Cântec de pionieri pe versuri de A. Voileanu-Nicoară, 18 mai 1976, p.a.a.
3 Cântece de dans nr. 4 „Şi-am o mândră n-am o sută”, 19 mai 1978, p.a.a.
Cântece de dor (4) nr. 2 „Cântă cuce, limba-ți pice”, 19 mai 1978, p.a.a.
5 Cântece de joc 19 mai 1978, p.a.a.
„Mândruțu care te lasă”
„La fereastra de uiagă”
„Iezerul”
10 Miniaturi corale, 1985, p.a.a.

[43] înregistrare: 24 mai 1971, într-un concert susținut la Bucureşti.
[44] 1951.

De la începutul activității în cadrul Corului Filarmonicii, Dorin Pop, apreciat de către Emil Simon drept „maestru şi părinte al acestui minunat ansamblu", a fost secondat, la inițiativa sa, de către remarcabilul său discipol, Florentin Mihăescu. Stagiunea 1972-73 va marca punerea în scenă a unor capodopere vocal-simfonice (Händel – *Alexander-Fest*, Mozart - *Requiem*). Din 1976, maestrul Dorin Pop s-a retras de la cârma Filarmonicii, preferând să-şi focalizeze atenția asupra coralei *Cappella Transylvanica*, construind un model interpretativ la care compozitorul Liviu Comes va aprecia „expresivitate, claritate, noblețe, simplitate, echilibru şi gust".

Implicat în evoluția artistică a corului încă de la înființarea sa, Florentin Mihăescu a preluat conducerea ansamblului şi a realizat pe parcursul unui deceniu performanțe artistice care au adus formației recunoaşterea internațională. Pe parcursul acestor ani se vor realiza primele audiții ale unor lucrări monumentale vocal-simfonice ca balada-oratoriu *Miorița* (pe versuri populare, varianta lui V. Alecsandri), oratoriul *Pe urmele lui Horea* (pe versuri populare) şi opera-oratoriu *Meşterul Manole* (după drama lui Lucian Blaga).

H.P. Türk afirma referitor la concertul aniversar al filarmonicii: „...doresc să menționez prima audiție a operei-oratoriu „Meşterul Manole" de Sigismund Toduță, unde corul pregătit de Florentin Mihăescu a atins o perfecțiune rar întâlnită..."

Despre pregătirile acestei premiere, dirijorul Florentin Mihăescu spunea că a necesitat o muncă titanică şi colaborarea permanentă dirijor-compozitor. Partitura, extrem de complexă prin *divisi*-urile multiple ale vocilor corale, a necesitat unele artificii, dublări, menite să amplifice sonoritatea liniei tematice. Deosebit de receptiv la sugestiile dirijorului, maestrul a operat modificările, rezultatul fiind cel remarcat mai sus de compozitorul H.P.Türk.

Lista creațiilor toduțiene dirijate de Florentin Mihăescu cuprinde marile opusuri vocal-simfonice alături de cele *a cappella*:

*Miorița,* balada-oratoriu, 21 septembrie 1976

*Meşterul Manole*, operă-oratoriu în trei acte, pe versuri de L. Blaga[45] 1 septembrie 1985, p.a.a.

*Pe urmele lui Horea*, oratoriu pe versuri populare[46], 2 decembrie 1980 p.a.a.

*Nunta țărănească* [47], 11 ianuarie 1977, p.a.a.

Tripticul *Egloga* [48], 19 mai 1978, p.a.a.

*Cântece de dor* [49], 4 aprilie 1973, p.a.a.

1. „Cucule, pănuță vie", 4 aprilie 1973
2. „Cântă cuce, limba-ți pice"
3. „Eu cu mândra ducem-aş"

---

[45] 1 septembrie 1985, deschiderea Toamnei muzicale clujene (Dan Serbac, Mircea Moisa, Edita Simon, Ion Budoiu).

[46] înregistrare: 2 decembrie 1980.

[47] înregistrare: 11 ianuarie 1977, Corul Filarmonicii.

[48] înregistrare: 19 mai 1978, Corul Filarmonicii.

[49] înregistrare: 4 aprilie 1973, Corul de fete al Conservatorului.

4. „Lasă-mă doruț mai lin”
(5) *Cântece de joc*[50], 4 aprilie 1973 p.a.a.
1. „Cine-a făcut horile”
2. „Cucule”
3. „Hora-n cimpoi”
4. „Poruncit-a poruncit”
(5) *Cântece de leagăn*[51], 4 aprilie 1973 p.a.a.
1. „Abu, abu, abua...”
2. „Haida liulea puişor...”
3. „Haida liu, liu...”
„Pe cerul cu flori frumoase”[52] colindă, 1978
*Două madrigale pe versuri de Dante*[53] p.a.a.
„Ne le man vostre”.

Imaginea formațiilor corale ale Academiei nu ar fi completă fără corul de avangardă, *Antifonia*, condusă de temperamentalul său dirijor, Constantin Rîpă. Aflat de aproape patru decenii la pupitrul formației sale veşnic tânără, alcătuită din studenți ai Academiei, dirijorul a abordat de la înființare un repertoriu aflat la limita vocalității, exploatând dimensiuni instrumentale cu o virtuozitate care le-a adus, de-a lungul anilor premii internaționale.

Repertoriul corului viza cu precădere piese concepute structuralist, sau de factură improvizatorică; cu toate acestea, dirijorul Corului *Antifonia*, Constantin Rîpă mărturiseşte că la fiecare concert a inclus şi o piesă creată de maestru. Se poate remarca preferința dirijorului pentru corurile pe versuri de Blaga, pe lângă cele de inspirație folclorică, toate în genul a cappella:

„Lină melină, lerui melină”, 1973-74 p.a.a.
„Nainte-mi de curți imprimare 29 ianuarie 1975 p.a.a.
„Colo josu, mai din josu”, 12 decembrie 1991 p.a.a.
„Colo sus pe după lună”, 6 februarie 1975
„Pogorât-a, pogorât”, 30 martie 1978
„Adă apă la cunună” din *Poemul secerişului* (3), 10 Coruri mixte, Caietul II, 1980 p.a.a.
*4 Madrigale* pe versuri de Blaga „Răsunet în noapte” 18 noiembrie 1982 (disc)
„La curțile dorului”, pe versuri de Blaga, înregistrare 27 noiembrie 1979, (1980 p.a.a., Anglia, Țara Galilor)
„Hora-n cimpoi”: 17 iunie 1979
„Țigănească”: 17 iunie 1979
*4 Madrigale* pe versuri de Blaga:
„Belşug”, imprimare 15 aprilie 1984 p.a.a.
„Coasta soarelui” imprimare 13 decembrie 1984

---

[50] *Idem*.
[51] *Idem*.
[52] înregistrare: 19 mai 1978.
[53] 11 octombrie 1974.

„Stă în codru fără slavă” (4 Madrigale) 10 aprilie 1986
„Pe ceru-cu flori frumoase” imprimare la 8 aprilie 1993

Cornel Groza, continuatorul şcolii dirijorale corale clujene, s-a impus în viața muzicală românească şi internațională prin interpretările de excelență ale unui impresionant repertoriu a cappella şi vocal-simfonic, pe scenele prestigioase ale Europei şi Orientului Mijlociu. Cu resurse inepuizabile de energie, Cornel Groza conduce de două decenii cele două formații, *Corul Filarmonicii* şi *Cappella Transylvanica*, păstrând tradiția predecesorilor săi. Un critic muzical francez a surprins esența stilului interpretativ al Corului Filarmonicii, dirijat de Cornel Groza: „...o formație de elită”, caracterizată prin „forța sonorității vocale, claritate în toate compartimentele, dinamică uimitoare şi un simț muzical perfect”.

Dirijorul Cornel Groza remarca densitatea şi complexitatea partiturilor toduțiene, minuțiozitatea cu care-şi nota maestrul dinamica, tempo-ul şi agogica, nelăsând libertate prea mare interpretului. Parafrazându-l pe Strawinski, el spune despre muzica lui Toduță că „se cântă, nu se interpretează”. Piesele de rezistență predilecte, realizate în primă audiție de dirijor sunt cele pe teme religioase, catolice şi bizantine, destinate unui ansamblu vocal-simfonic sau interpretării *a cappella*:

*Miorița*, balada-oratoriu pentru solişti, cor şi orchestră (1957-58), 20 mai 1988
*La râul Babilonului* pentru cor mixt a cappella, p.a.a. 1974
„2 Coruri” pe versuri de Ana Blandiana, 1991 p.a.a.
*Liturghia Sf. Ioan Gură-de-Aur* „în stilul melodiilor bisericeşti din Blaj” (1937), pentru cor mixt 1992 p.a.a.
*Psalmul 133* (1939) pentru solişti, cor şi orchestră 1992 p.a.a.
„Cucule cu peană sură”
„Nevastă cu ochii-n zori”
„Pogorât-a pogorât”: 18 decembrie 1986
„Arhaisme” 30 noiembrie 1989
*4 Madrigale* pe versuri de Blaga[54] p.a.a.
„Belşug” 9 octombrie 1986
„Răsunet în noapte” p.a.a. 9 octombrie 1986

*Centenarul Sigismund Toduță* readuce în centrul atenției oratoriul dramatic *Pe urmele lui Horea*, lucrare de anvergură prezentă în programul Corului şi a Orchestrei Filarmonicii.

Sintagma *Conservatorul de Muzică Santa Cecilia din Roma* are o rezonanță specială pentru profesorii şi discipolii Academiei „Gh. Dima”: este instituția unde Toduță a studiat pe parcursul anilor 1936-38, culminate cu lucrarea de doctorat dedicat compozitorului renascentist Giovanni Francesco Anerio (1938). *Centenarul Sigismund Toduță* şi-a început auspiciile cu o lucrare compusă în perioada studiilor la Roma: *Missa* pentru cor mixt cu acompaniament de orchestră. Prezentarea în primă audiție absolută a lucrării din tinerețe a maestrului i-a revenit tânărului dirijor al Corului Academiei, Ciprian Para, care, în

[54] Concert cu Corul Filarmonicii, 9 octombrie 1986.

ciuda vârstei, are o bogată experiență dirijorală. Fire perfecționistă, tânărul dirijor, perfecționat la prestigioasa instituție *Conservatorul de Muzică Santa Cecilia din Roma* (1995), își stabilește strategia repertorială descoperind lucrări mai puțin cunoscute marelui public, dar care prin valoarea lor intrinsecă și o interpretare remarcabilă își construiesc bine-meritatul loc în patrimoniul cultural.

Este cazul *Missei în si* (5 XII sau VII 1937), în care atât tema din Kyrie, evocatoare a motivului B-A-C-H, cât și tonalitatea aleasă, dovedesc venerația cu care Toduță s-a apropiat de fiecare dată de J.S. Bach, al doilea părinte al său spiritual, alături de Palestrina.

Missa a fost scrisă pentru soliști (Soprană, Tenor și Bariton), cor (Sopran, Contra-alt, Tenor înalt și Bas) și orgă. Lucrarea se structurează în părțile tradiționale ale misei catolice: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus și Agnus Dei.

O incursiune analitică relevă unele tehnici componistice utilizate în Missă de tânărul compozitor pe care le vom regăsi și în lucrările de mai târziu:

- arhaicul sugerat de lungi isoane;
- utilizarea unei scrituri polifonice imitative, adesea în stretto;
- preferința pentru un melos modal, modal-cromatic sau pentatonic;
- constructivism armonic, acorduri suprapuse;
- folosirea măsurilor alternative care anihilează tentația simetriei și amintesc de scriitura palestriniană;
- ritmică complexă, instrumentală, suprapuneri de binar cu ternar;
- efecte impresioniste timbrale cerute în Sanctus: *non legato, lontano, senza articulatione, quasi impreciso*.

Aceste concluzii dezvăluie că tânărul creator Sigismund Toduță poseda în 1937 întreg aparatul componistic necesar devenirii unuia dintre cei mai mari compozitori ai secolului.

Sergiu Celibidache spunea că „muzica nu există în formă directă, durabilă, reală, prezentă în lume - așa cum există oameni, partituri sau viori: ea devine. În bibliotecă sau în caietul de program ea încă nu sună.” Este o nobilă datorie a dirijorilor și a interpreților ca această artă să rămână vie și în viitor.

În loc de încheiere, tabelul opusurilor cu cor de mai jos vine să demonstreze acea recunoaștere pe care contemporanii „urbei” i-au arătat-o maestrului. Marea majoritate a lucrărilor corale[55] au fost interpretate încă în timpul vieții compozitorului, unele fiind incluse în repertoriul mai multor dirijori clujeni sau din marile centre culturale, București, Iași, Tg. Mureș. Că aceste lucrări au fost „bine primite”, o dovedește și amploarea pe care au luat-o în țară

[55] Doar opt opusuri nu prezintă documentul primei audiții sau înregistrare: *Psalm 97* pentru cor mixt, soliști și orchestră (1938), *Copiii cântă* – Suită pentru cor de voci egale și orchestră de coarde, pe versuri de Ana Voileanu-Nicoară (1960), *Psalm 97* – cor mixt și orgă (1938), *5 Melodii bănățene* pentru voci egale bărbătești (1955-58), *Cântec de leagăn în formă de canon* pentru voci egale (1955), *Codrule, când te-am trecut* pentru voci bărbătești (1960), *Codrule, când te-am trecut* pentru voci bărbătești (1960) și *3 Coruri pentru voci egale* versuri Lucian Blaga (1986).

concertele dedicate lui Sigismund Toduță în anul centenarului, împlinindu-se astfel speranța maestrului „într-o răspândire mai largă”.

**Muzică vocal-simfonică**

| Titlul lucrării | Dirijorul | Formația corală | Data concertului |
|---|---|---|---|
| *Missa* pentru cor mixt cu acompaniament de orchestră (1937) *ms.* | Ciprian Para | Ave Musica | 22 aprilie 2008 **p.a.a.** |
| *Psalm 97* pentru cor mixt, solişti şi orchestră (1938), *ed.* | | | |
| *Psalm 133* pentru cor, solişti şi orchestră (1939), *ms.* | Cornel Groza | Corul filarmonicii | **p.a.a.** |
| *Copiii cântă* – Suită pentru cor de voci egale şi orchestră de coarde, versuri de Ana Voileanu-Nicoară (1960), *ms.* | | | |
| *Balada steagului* pentru soprană, cor mixt şi orchestră, versuri de Victor Tulbure (1961), *ms.* | Emil Simon Hary Bela Dorin Pop | Filarmonica de stat din Cluj | 30 decembrie 1961 **p.a.** |
| *Miorița*, balada-oratoriu pentru solişti, cor mixt şi orchestră, versuri populare – varianta V.Alecsandri (1957-58)[56] | Emil Simon | Corul RT, Filarmonica din Cluj Solişti: E.Petrescu, M. Kessler, V.Teodorian | 25 octombrie 1969 **p.a.** |
| | Florentin Mihăescu Emil Simon | Corul şi orchestra Filarmonicii Cluj | 21 septembrie 1976 |
| | Cornel Groza | Corul şi orchestra Filarmonicii Cluj | 20 mai 1988 |

[56] Editura Muzicală, Bucureşti, 1971.

| Titlul lucrării | Dirijorul | Formația corală | Data concertului |
|---|---|---|---|
| *Pe urmele lui Horea*, oratoriu pentru solişti, cor mixt şi orchestră pe versuri populare (1978) | Florentin Mihăescu Emil Simon | Corul şi orchestra Filarmonicii Cluj Solişti: I. Pantea, M.Moisa, I.Micu | 2 decembrie 1980 |
| | Cornel Groza | Corul şi orchestra Filarmonicii Cluj | Mai 2008 |
| *Meşterul Manole*, operă-oratoriu în trei acte, după drama omonimă de Lucian Blaga (1980-83), partitură, *ms.*, şi extras de pian, litografiat, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1983 | Florentin Mihăescu Emil Simon Mihai Guttman | Corul şi orchestra Filarmonicii Corul Liceului de artă | **p.a.a.** 1 septembrie 1985 16 mai 1998 |

**Muzică corală**

| Titlul lucrării (ciclului) | Partea interpretată | Dirijorul | Formația | Anul primei audiții |
|---|---|---|---|---|
| *Liturghia (nr.1) Sf. Ioan Gură-de-Aur „în stilul melodiilor bisericeşti din Blaj"* - cor mixt (1937) | | Cornel Groza | Corul Filarmonicii | 17 mai 1992 **p.a.a.** |
| *Psalm 23* – cor mixt (1937), *ms.* | | Cornel Groza | Corul Filarmonicii | 1992 **p.a.a.** |
| *Psalm 97* – cor mixt şi orgă (1938) | | | | |
| *2 Colinde* (1958) | „Pe cerul cu flori frumoase" | Florentin Mihăescu | | Înregistrare 19 mai 1978 **p.a.a.** |
| *Arhaisme* – cor mixt, versuri de | „Doamne te-am auzit" | Sigismund Toduță | Corul Şcolilor de la Blaj | Octombrie 1942 |

| Titlul lucrării (ciclului) | Partea interpretată | Dirijorul | Formația | Anul primei audiții |
|---|---|---|---|---|
| Mihai Celarianu (1942)[57] | „Arhaisme” | Dorin Pop | Cappella Transylvanica | 19 noiembrie Polonia 23 octombrie 1969 **p.a.a.** Înregistrare discografică 1975? |
| | | Florentin Mihăescu | Corul Filarmonicii | 19 mai 1978 |
| | | Constantin Rîpă | Antifonia | 8 aprilie 1993 |
| | | Cornel Groza | Corul filarmonicii | Înregistrare 30 noiembrie 1989 |
| *20 Coruri pentru voci egale* (Caiet I) (1958-59)[58] 5 *Cântece de joc* 5 *Cântece de dans* 5 *Cântece de dor* 5 *Cântece de leagăn* | „Hora în cimpoi” | Dorin Pop | Cappella Transylvanica | Înregistrare 16 mai 1978 **p.a.a.** |
| | *Cântece de dans* nr. 4 „Şi-am o mândră n-am o sută” („Țigănească”) | Mihai Guttman | Corul de fete al Liceului de Muzică | Înregistrare 19 mai 1978 **p.a.a.** |
| | *Cântece de dor* nr.2 „Cântă cuce, limba-ți pice” | Mihai Guttman | Corul de fete al Liceului de Muzică | Înregistrare 19 mai 1978 |
| | *Cântece de dor* „Cucule, pănuță vie” „Cântă cuce, limba-ți pice” „Eu cu mândra ducem-aş” „Lasă-mă doruț mai lin” | Florentin Mihăescu | Corul de fete al Conservatorului | Înregistrare din 4 aprilie 1973 **p.a.a.** |

[57] litografiat, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1969.
[58] Editura Muzicală, Bucureşti, 1966.

| Titlul lucrării (ciclului) | Partea interpretată | Dirijorul | Formația | Anul primei audiții |
|---|---|---|---|---|
| | *Cântece de joc* „Cine-a făcut horile” „Cucule” „Hora-n cimpoi” „Poruncit-a poruncit” | Florentin Mihăescu | Corul de fete al Conservatorului | Înregistrare din 4 aprilie 1973 **p.a.** |
| | *Cântece de leagăn* „Abu, abu, abua...” „Haida liulea puişor...” „Haida liu, liu...” | Florentin Mihăescu | Corul de fete al Conservatorului | Înregistrare din 4 aprilie 1973 **p.a.a.** |
| | *Cântece de joc* | Mihai Guttman | Corul de fete al Liceului de Muzică | Înregistrare 19 mai 1978 |
| | „Hora-n cimpoi” | Constantin Rîpă | Antifonia | 17 iunie 1979 |
| | *Cântece de joc* „Ţigănească” | Constantin Rîpă | Antifonia | 17 iunie 1979 |
| *5 Melodii bănăţene* pentru voci egale bărbăteşti (1955-58), *ms.* | | | | |
| *10 Coruri Mixte* (Caiet II) (1950-56), Ed. Muzicală, Bucureşti, 1968 | „Doină” şi „Joc” „Leagănă-te frunzuliţă” | Dorin Pop | Cappella Transylvanica | Înregistrare 5 octombrie 1974 **p.a.a** |
| | „Leagănă-te frunzuliţă” | Constantin Rîpă | Antifonia | 1998 |
| | „Adă apă la cunună”, 1980 din *Poemul secerişului* (3) | Constantin Rîpă | Antifonia | 18 ianuarie 1976 **p.a.a.** |
| | „Nunta ţărănească” | Florentin Mihăescu | Corul Filarmonicii | 11 ianuarie 1977 **p.a.a.** Înregistrare 16 aprilie 1985 |

| Titlul lucrării (ciclului) | Partea interpretată | Dirijorul | Formația | Anul primei audiții |
|---|---|---|---|---|
| *15 Coruri mixte* (Caiet III) (1969), Editura Muzicală, Bucureşti, 1970 | „Pe ceru-cu flori frumoase” colindă | Dorin Pop | Cappella Transylvanica | 24-28 sept. 1968 **p.a.a.** Copenhaga Înregistrare la 7 octombrie 1968 |
| | | Florentin Mihăescu | Corul Filarmonicii | înregistrare 1978 |
| | | Constantin Rîpă | Antifonia | înregistrare la 8 aprilie 1993 |
| | „Poruncit-a poruncit” | Dorin Pop | Cappella Transylvanica | 16 mai 1978 **p.a.** |
| | „Pogorât-a pogorât” | Dorin Pop | Cappella Transylvanica | 1968 **p.a.** Înregistrare 24 mai 1971 |
| | | Constantin Rîpă | Antifonia | 30 martie 1978 |
| | | Cornel Groza | Corul filarmonicii | Înregistrare 18 decembrie 1986 |
| | „De aseară, de aseară” | Dorin Pop | Cappella Transylvanica | Înregistrare 24 mai 1971 **p.a.** Concert Bucureşti înregistrare din 24 februarie 1976 |
| | „Colo sus pe după lună” | Dorin Pop | Cappella Transylvanica | Înregistrare din 24 februarie 1976 **p.a.** |
| | | Constantin Rîpă | Antifonia | Înregistrare din 6 februarie 1975 |
| | „Lină melină, lerui melină” | Constantin Rîpă | Antifonia | 1973-74 **p.a.** |

| Titlul lucrării (ciclului) | Partea interpretată | Dirijorul | Formația | Anul primei audiții |
|---|---|---|---|---|
| | „Nainte-mi de curți” | Constantin Rîpă | Antifonia | Înregistrare 29 ianuarie 1975 **p.a.** |
| | „Colo josu, mai din josu” | Constantin Rîpă | Antifonia | Înregistrare din 12 decembrie 1991 **p.a.** |
| | „Egloga” | Florentin Mihăescu | Corul Filarmonicii | Înregistrare 19 mai 1978 **p.a.** |
| *Triptic* pentru voci egale, versuri Ana Voileanu-Nicoară (1951), *ms.* | „Cantata”, „Canon”, „Joc/Rondo” Textul aplicat ulterior | Mihai Guttman | Corul de fete al Liceului de muzică | **p.a.a.** 1951 |
| | | Dorin Pop | Cappella Transylvanica | Înregistrare 16 mai 1978 |
| *Norul* pentru voci egale, versuri Vlaicu Bârna (1951), *ms.* | | Mihai Guttman | Corul de fete al Liceului de muzică | Înregistrare **10 mai 1966** Corul Sc. de Muzică Cluj **p.a.** |
| *Cântec de leagăn în formă de canon* pentru voci egale (1955), *ms.* | | | | |
| *Imn pentru pace* pentru cor de copii, cu acompaniament de pian, versuri Vlaicu Bârna (1956), *ms.* | | Mihai Guttman | Corul Liceului de muzică | **p.a.a.** |
| *Codrule, când te-am trecut* pentru voci bărbăteşti (1960), *ms.* | | | | |
| *Înălțimi* pentru voci bărbăteşti, versuri Ştefan Bitan (1961), *ms.* | | | | |

| Titlul lucrării (ciclului) | Partea interpretată | Dirijorul | Formația | Anul primei audiții |
|---|---|---|---|---|
| *2 Madrigale pe versuri de Dante* pentru cor mixt (1965), *ms.* | „Tanto gentile” „Ne le man vostre” | Dorin Pop | Cappella Transylvanica | Înregistrare primăvara 1965 **p.a.a.** |
| | | Florentin Mihăescu | Corul Filarmonicii | 11 octombrie 1974 |
| *6 Cântece populare* (1973), *ms.* | „Cucule cu pană sură” | Dorin Pop | Cappella Transylvanica | Înregistrare 5 octombrie 1974 **p.a.** |
| | „Mândruțu care te lasă” | Mihai Guttman | Corul de fete al Liceului de muzică | Înregistrare 19 mai 1978 **p.a.** |
| | „La fereastra de uiagă” | Mihai Guttman | Corul de fete al Liceului de muzică | Înregistrare 27 noiembrie 1979 **p.a.** |
| | „Iezerul” | Mihai Guttman | Corul de fete al Liceului de muzică | Înregistrare 12 mai 1981 **p.a.** |
| | „Cucule cu peană sură” | Mihai Guttman | Corul de fete al Liceului de muzică | Înregistrare 12 mai 1981 |
| | „Nevastă cu ochii-n zori” | Mihai Guttman | Corul de fete al Liceului de muzică | Înregistrare 12 mai 1981 **p.a.** |
| *La râul Babilonului* pentru cor mixt (1974), litografiat, Academia de Muzică „*Gh. Dima*”, Cluj-Napoca, 1993 | | Cornel Groza | Corul filarmonicii | 1974 **p.a.a.** |
| *Liturghia (nr. 2), litografiat*, Academia de Muzică „*Gh. Dima*”, Cluj-Napoca, 1993 | *Liturghia II* | Cornel Groza | Corul filarmonicii | 1993 **p.a.a.** |

| Titlul lucrării (ciclului) | Partea interpretată | Dirijorul | Formația | Anul primei audiții |
|---|---|---|---|---|
| *Cântec pentru pionieri* - cor de copii şi pian, versuri -Ana Voileanu-Nicoară (1976) | | Mihai Guttman | Corul Şcolii de muzică | Înregistrare 18 mai 1976 |
| *La curțile dorului* – 3 madrigale pe versuri de Lucian Blaga (1978)[59] | „La curțile dorului” | Dorin Pop | Cappella Transylvanica | Înregistrare din 13 aprilie 1980 (la 1 noiembrie 1980 |
| | | Constantin Rîpă | Antifonia | Înregistrare 27 noiembrie 1979, (1980 Anglia, Țara Galilor) **p.a.a** |
| *4 Madrigale pe versuri de Lucian Blaga* pentru cor mixt (1981), *ms* 1. „Belşug” 2. „Răsunet în noapte” 3. „Coasta soarelui” 4. „Stă în codru fără slavă” | „Belşug” | Constantin Rîpă | Antifonia | Înregistrare 15 aprilie 1984 **p.a.a.** |
| | „Coasta soarelui” | Constantin Rîpă | Antifonia | Înregistrare 13 decembrie 1984 **p.a.** |
| | „Stă în codru fără slavă” | Constantin Rîpă | Antifonia | 10 aprilie 1986 **p.a.** |
| | „Belşug” | Cornel Groza | Corul Filarmonicii | 9 octombrie 1986 |
| | „Răsunet în noapte” | Cornel Groza | Corul Filarmonicii | 9 octombrie 1986 **p.a.** |
| *10 Miniaturi corale* pentru voci egale, versuri populare (1984), *ms* | | Mihai Guttman | Corul de fete al Liceului de muzică | Înregistrare 16 aprilie 1985 **p.a.** |

[59] Editura Muzicală, Bucureşti, 1981.

| Titlul lucrării (ciclului) | Partea interpretată | Dirijorul | Formația | Anul primei audiții |
|---|---|---|---|---|
| *3 Coruri pentru voci egale* versuri Lucian Blaga (1986), *ms* | | | | |
| *Doină 1, Doină 2, Joc* pentru voci egale şi pian, versuri populare (1985) *ed.* | | Dorin Pop | | 1959 **p.a.a.** |
| *2 Coruri pentru voci egale*, versuri Ana Blandiana (1989-90), *ms.* | Madrigale | Cornel Groza | Corul de femei – Filarmonica Cluj | 1991 **p.a.a.** |

**Premiere toduțiene în țară**

| Titlul lucrării | Dirijorul | Formația corală | Data concertului |
|---|---|---|---|
| (5) *Cântece de leagăn* | Carol Litvin | Emilia Petrescu Corul Radio | 10 decembrie 1968 |
| *Miorița*, balada-oratoriu pentru solişti, cor mixt şi orchestră, versuri populare – varianta V.Alecsandri (1957-58)[60] | Josif Conta | Corul şi orchestra RT Solişti Emilia Petrescu, Martha Kessler, Valentin Teodorean | 16 octombrie 1969 |
| *5 Cântece de joc* | Aurel Grigoraş | Corul de femei al RTR | 13 octombrie 1970 |
| „Arhaisme” | Marin Constantin | Madrigal | 24 septembrie 1973 |
| „Întoarcere” din ciclul *La curțile dorului*, pe versurile lui Blaga | Judith Birtalan | Corul Filarmonicii din Tg. Mureş | 19 decembrie 1979 |

[60] Editura Muzicală, Bucureşti, 1971.

| Titlul lucrării | Dirijorul | Formația corală | Data concertului |
|---|---|---|---|
| *La curțile dorului* pe versuri de L. Blaga | Ion Pavalache | Corul Musicescu din Iaşi | Înregistrare la 1 noiembrie 1980 |
| „Doină” şi „Joc” | Eugenia Văcărescu | Corul de copii al RTR | 23 septembrie 1985 |

# „ENIGME” PUCCINIENE

Motto

Turandot: „- *Gli enigmi sono tre, la morte è una!*”
Calaf: „- *Gli enigmi sono tre, una è la vita!*”

„*Trei pasiuni simple, dar copleşitor de puternice mi-au condus viața: dorința de iubire, căutarea cunoaşterii şi compasiunea de nesuportat pentru suferința omenirii*”

B.A.W. Russel[61]

## GIACOMO PUCCINI

n. la Lucca, la 22 decembrie 1858
m. la Bruxelles, la 29 noiembrie 1924 (la 65 de ani)

Aniversarea a 150 de ani de la naşterea celui mai mare compozitor al secolului XX Giacomo Puccini a prilejuit Teatrelor de Operă din Cluj o stagiune dedicată în mare parte capodoperelor create de acest titan al operei. Astfel, Opera Națională Română şi-a început stagiunea în 1 octombrie cu ultima operă a lui Puccini, feeria *Turandot*, sub conducerea tânărului, dar experimentatului dirijor Horváth József, în regia lui Rareş Trifan, cu concursul unor voci şi interpretări prestigioase: Turandot – Lavinia Cherecheş, împăratul Altoum – Radu Pintea, Timur – Mircea Moisa, Calaf – Marius Vlad Budoiu, Liù – Irina Săndulescu Bălan, demnitarii Ping, Pong, Pang – Marius Chiorean, Valeriu Turcu, respectiv, Cristian Mogoşan şi Mandarinul - Petre Burcă. Evoluția remarcabilă a corului şi orchestrei Operei, la care s-a adăugat grupul de balerini de la Liceul de Coregrafie, au contribuit din plin la realizarea unui spectacol de anvergură. Săptămâna 14-23 noiembrie a însemnat o serie de manifestări artistice la care şi-au dat concursul soliştii, corurile şi orchestrele Operei Române şi Maghiare. Concertul din ultima seară, a rememorat ariile celebre din operele marelui Puccini, într-o interpretare de excepție: soliştii – profesori (Anastasia Buruian, Marius Budoiu, Gheorghe Mogoşan, Gheorghe Roşu) şi absolvenți ai Academiei „G. Dima” (Yolanda Covacinschi, Anita Hartig, Veronica Fizeşan) au fost acompaniați de orchestra studenților anilor I-IV dirijați de Emil Aluaş şi Gheorghe Dumănescu, inițiatorul şi prezentatorul acestui eveniment memorabil.

---

[61] Bertrand Arthur William Russel (1872-1970), filozof englez, distins cu Ordinul de merit în 1949 şi Premiul Nobel pentru literatură în 1950.

**Argument**

**Prima enigmă: personajele feminine**

Evocarea unor evenimente din viața personală a marilor creatori este adesea considerată tabu; dezvăluirea unor mistere sumbre ale destinului lor pare un sacrilegiu. Eminescu însuşi era oripilat la gândul că muritorii de rând îl vor defăima după moarte şi îi vor răstălmăci faptele, amplificând deziluziile şi minimalizând opera: „Toate micile mizerii unui suflet chinuit, / Mult mai mult îi vor atrage decât tot ce ai gândit!" (*Scrisoarea I*)

Departe de noi astfel de gânduri...

Şi totuşi nu putem uita importanța acelui „etern feminin" faustian pentru Puccini. Ca şi în viața lui[62], pe scenă se confruntă două tipuri de femeie: prima, puternică, decisă, independentă, crudă, geloasă, aproape masculină şi a doua, simplă, fragilă, îndrăgostită fără speranță, o victimă în duelul vieții. Le întâlnim în operă împreună, în *Boema*, Marcella şi Mimi, în *Turandot*, titulara rolului şi Liù sau separat, pe prima în Tosca şi Minnie în *Fata din Vest*, a doua, Manon şi Cio-Cio-San. Indiferent de categorie, soarta lor este aproape întotdeauna tragică. Să fie oare influența lui Verdi prin rivalele Aida - Amneris? Se cunoaşte puternica impresie pe care opera a exercitat-o asupra tânărului Puccini, aflat în vizită la Pisa în 1876. În urma acestei întâlniri a luat hotărârea de a studia genul liric la Milano (1880).

Succesul primei sale opere *Le Villi*, îl va determina pe editorul Giulio Ricordi să-i ofere lui Puccini un contract care să-i permită consacrarea doar pentru compoziție.

Următoarea operă, *Edgar* (după Alfred de Musset) sub influența wagneriană, nu s-a bucurat de succesul primei. Îi vor urma, Manon Lescaut (după povestirea lui Antoine-François Prévost), în care îşi definitivează stilul original şi câştigă notorietatea internațională şi operele de maturitate *Boema* (după romanul lui Henri Murger), *Tosca* (după drama lui Victorien Sardou), *Madama Butterfly* , *Fata din Vest*. Punctul culminant îl reprezintă *Boema*, o frescă autobiografică, quintesența operei italiene de la sfârşitul secolului XIX, într-o viziune lirico-sentimentală, diferită de eroismul romantic verdian, dar cu reflexe din *Traviata*. *Tosca*, în schimb, pare o reîntoarcere la opera tradițională italiană, ralierea la verism fiind sporadică. Premiera *Madamei Butterfly* a fost un eşec, dar revizuită, după un an a cucerit publicul. După ani de restrişte, marcate evenimente malefice, accidentul de maşină din1904 şi problemele din viața personală, compune *Fata din Vest*, în armonii impresioniste care-l evocă pe Debussy într-o orchestrație post-romantică straussiană, operă bine primită la premiera new-yorkeză. Între timp, Puccini este atacat vehement de critici, *Rîndunica*, în stil de operetă nefiind viabilă scenic. În timpul primului război mondial compune *Tripticul* (*Mantaua*[63], *Sora Angelica* şi *Gianni Schicchi*), a treia, *Gianni Schicchi*, inspirat de

---

[62] În 1910, Puccini era bulversat de tragedia care i-a umbrit relația cu Elvira Gemignani. Dragostea lor pasională, în urma căreia Elvira îşi părăsise soțul, a fost legalizată doar după moartea lui Gemignani. Astfel, succesul operei *La Fanciulla del West* a fost umbrită de sinuciderea Doriei Manfredi, servitoarea terorizată pe nedrept de geloasa Elvira.

[63] La Paris, Puccini a vizionat un spectacol de *grand-guignol*, un spectacol de marionete cu scene de groază, intitulat *La Houppelande* (Mantaua).

*Divina Commedia* lui Dante demonstrând calitățile autorului în tratarea comicului satiric. Apogeul măiestriei sale artistice şi cu certitudine, a operei din secolul XX este *Turandot*, povestea orientală concepută după basmul veneţianului Gozzi. Secerat de un cancer laringian, moartea va întrerupe munca ferventă a autorului, lăsând opera neterminată. F. Alfano va definitiva ultimul act, după schițele lui Puccini.

A fost ultimul creator de operă aclamat de public. Stilul său reuneşte inovațiile limbajelor muzicale de la începutul secolului XX: gama hexatonică, bitonalismul, folosirea unui aparat orchestral masiv, toate puse în slujba dramaturgiei şi a reliefării cu maximum de migală a caracterelor.

TABELUL OPERELOR PUCCINIENE

| | Titlul operei | Textul literar | Libretul | Anul premierei |
|---|---|---|---|---|
| 1 | *Le Villi* – inițial operă într-un act | Ferdinando Fontana | F. Fontana | 1884 Milano Teatro dal Verme<br>1884 Torino – act II |
| 2 | *Edgar* – operă în 4 acte | Alfred de Musset | F. Fontana | 1889 Milano<br>1892 Ferrara, reduce un act |
| 3 | *Manon Lescaut* – operă în 4 acte | Antoine-François Prévost | Oliva<br>M. Praga<br>L. Illica<br>G. Ricordi | 1893 Torino |
| 4 | *La Boème* – operă în 4 acte | Henri Murger | L. Illica<br>G. Giacosa | 1896 Torino |
| 5 | *Tosca* – operă în 3 acte | Victorien Sardou | L. Illica<br>G. Giacosa | 1900 Roma |
| 6 | *Madama Butterfly* – operă în 2 acte | David Belasco | L. Illica<br>G. Giacosa | 1904 Milano<br>1905 Brescia – act III |
| 7 | *La fanciulla del West* - operă în 3 acte | David Belasco | C. Civinini<br>C. Zangarini | 1910 New York |
| 8 | *La rondine* – operă în 3 acte | A.M. Willner<br>H. Reichert[64] | G. Adami | 1917 Monte-Carlo |
| 9 | Tripticul: *Il Tabarro* | Didier Gold | G. Adami | 1918 New York |
| 10 | *Suor Angelica* | | G. Forzano | 1918 New York |
| 11 | *Gianni Schicchi* | Dante - *Infernul* | G. Forzano | 1918 New York |
| 12 | *Turandot* | C. Gozzi | G. Adami<br>R. Simoni | 1926 Milano |

[64] Libretiştii lui Franz Lehár.

**Misterul Operei Scala**:

Nici unul dintre marii compozitori de talia lui nu a avut contacte atât de dramatice cu Opera Scala ca Puccini. Deşi în timpul vieții au fost peste 155 de reprezentații ale operelor sale, puținele premiere La Scala au reprezentat un eşec. *Edgar* a fost retrasă doar după a treia reprezentație şi triumful premierelor lui *Manon Lescaut*, *Boema* şi *Tosca* la Torino şi la Roma, nu s-a repetat în cazul *Madamei Butterfly*: premiera de la Scala a fost un dezastru, cu toate că astăzi îşi ocupă bine-meritatul loc printre capodoperele genului. Încurajat de Ricordi, compune opera Turandot, dar nu o poate termina din cauza cancerului de gât care-i va curma viața. În cele din urmă va avea gloria premierei la Scala din Milano, dar numai după moarte.

**Subiectele operelor sale, filonul literar**

Subiectele operelor sale nu reînvie mituri, nu caută eroii istoriei, Puccini nu era interesat de politică, nu a fost un revoluționar şi nu a devenit adeptul nici unuia dintre curentele la modă, deşi apăruseră în timpul vieții sale operele de referință veriste – *Cavalleria rusticana* de Mascagni (1890), *Paiațe* de Leoncavallo (1892), impresioniste, Debussy - *Pelléas şi Mélisande* (1902), Ravel - *Ora spaniolă* (1911), sau expresioniste, *Castelul prințului Barbă-Albastră* (1911) de Bartók şi *Wozzeck* (1917-21) de Berg, dar temporar şi într-un mod cu totul personal, le-a adoptat limbajul specific. Evenimentele descrise în paginile operelor sale aparțin cotidianului: o lume a oamenilor de rând, deveniți eroi prin muzica lui Puccini. O muzică magică, a cărei putere de sugestie ne face să o plângem de fiecare dată pe Mimi, delicata florăreasă, care ne impresionează nu prin eroismul ei, sau puterea spiritului, ci doar prin candoarea unei existențe simple, curmată de o boală incurabilă.

Eroinele pucciniene ne conduc la tragedia greacă, la Euripide, un alt îndrăgostit de psihologia feminină, pe care Aristotel l-a supranumit „poetul tragic prin excelență”. Pornind de la legende cu caracter mitologic, Euripide crease conflicte şi caractere care laicizează considerabil dramaturgia elină, relevând personalitatea umană şi problemele sale sufleteşti.

Personajele lui Euripide nu mai sunt victime oarbe ale fatalității, ci purtători de pasiuni, adesea violente. Eroii acționează sub puterea unor forțe irezistibile venite din adâncurile subconştientului. Consideră femeia capabilă de pasiuni şi contradicții surprinzătoare, care pot declanşa, în cazul Fedrei, Medeei şi a Hecubei, fapte oribile. Cu toate acestea, Euripide nu le condamnă, nu le absolvă, încearcă să le înțeleagă.

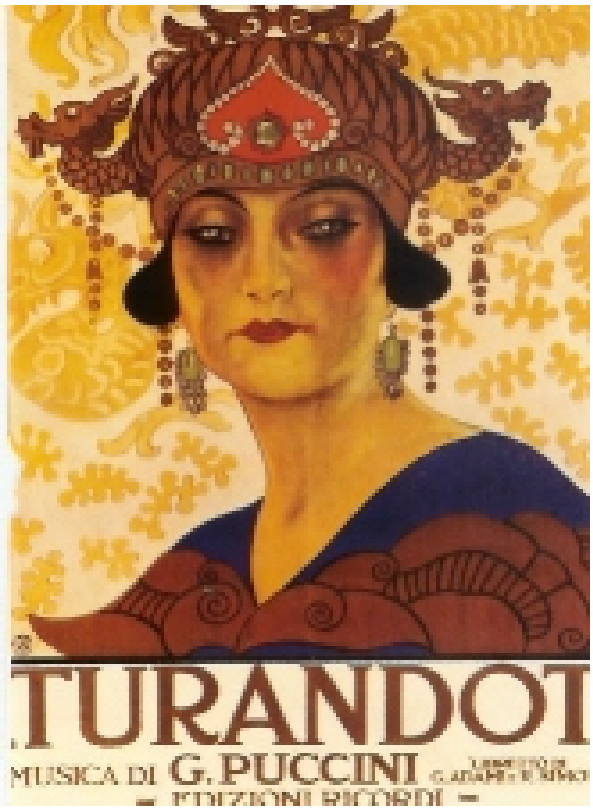
Euripide a fost totodată un inovator al teatrului antic grec: a restrâns în continuare rolul corului şi a adus, alături de elementele tragice, şi **elemente comice**, prevestind astfel drama. A introdus în compoziția tragediei intriga, peripeția, recunoaşterea, prologul şi aşa-numitul *deus ex machina*, necesar pentru dezlegarea nodului acțiunii.

Tragediile sale profund umane au inspirat mari scriitori ca Racine[65], Corneille, Voltaire, Lessing, Goethe ş.a[66].

În *Poetica lui Aristotel*, Sofocle spune că i-a zugrăvit pe oameni aşa cum ar trebui să fie, iar Euripide aşa cum sunt.

**Enigmele Prinţesei Turandot**

Giacomo Puccini a compus opera feerică *Turandot*, pornind de la libretul lui Giuseppe Adami şi Renato Simoni, inspirat de piesa lui Friedrich Schiller, un basm persan inclus în colecţia lui Carlo Gozzi *1001 de zile*.




*Turandot* - Afişul pentru premiera postumă a operei la *Teatro alla Scala* din Milano, 25 aprilie 1926.

Acţiunea are loc la Peking (China), în vremuri imemorabile. Premiera a fost la Scala din Milano, 25 aprilie 1926, la aproape doi ani de la dispariţia compozitorului. Puccini a murit înainte să termine opera; a continuat-o Franco Alfano, conform schiţelor autorului.

---

[65] Tragediile *Andromaca*, *Britannicus*, *Bérénice*, *Ifigenia*, *Fedra*, *Esthera*, *Athalia* au ca personaj central eroine mitologice sau biblice. Cele mitologice sunt măcinate de o dragoste senzuală în forma sa extremă. Tragedia sa a suscitat o mare admiraţie şi a creat o cultură a pasiunii, pregătită deja de Corneille şi romanul de dragoste. Pasiunile descrise în tragediile raciniene ating o intensitate pe care nu o mai întâlnim decât la el.

[66] În limba română, piese de Euripide au început să fie jucate în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în traducerile semnate de Panait Ioanide şi Petre Dulfu.

La premieră, în timpul actului III, după moartea lui Liù, Toscanini s-a întors spre public şi a spus: „Aici maestrul a pus pana jos”.

Opera marchează 40 de ani din creația lui Puccini şi peste 100 a operei italiene (M. Carner). Prin acestea şi datorită valorii sale intrinseci se alătură celor mai monumentale capodopere ale genului.

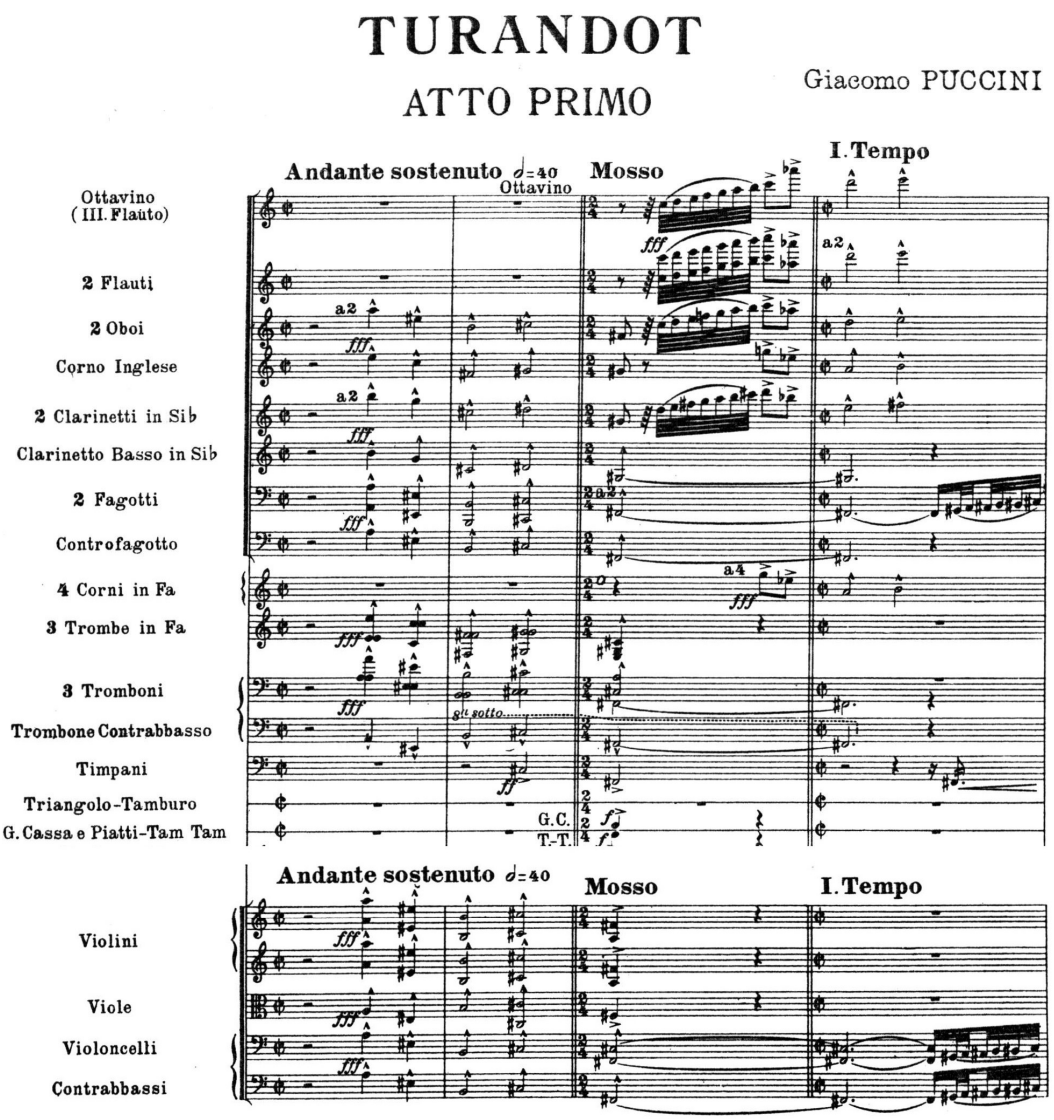
Lucrare de mari proporții, pretinde voci solistice de excepție, orchestră numeroasă, atât în fosă cât şi pe scenă, şi o armată de figuranți: gărzi, călăi şi servitori, opt savanți, suita imperială de cavaleri şi doamne de companie, mandarini şi demnitari, populația din Pekin. Toată această aparatură imensă este pusă pentru a sublinia măreția principesei Turandot, ființă crudă şi implacabilă, care îşi apără puritatea prin cele trei enigme pe care orice pretendent la dragostea ei trebuie să le dezlege.

**Actul I**

Opera demarează cu o amenințătoare temă-semnal din 5 note descendente în *fff* la alămuri, evocând începutul unei alte poveşti, *Şeherezada* lui Rimski-Korsakov, unde un alt despot nemilos, sultanul celor 1001 de nopți îşi ucidea a doua zi soțiile. Motivul, ca la Turandot, o mare decepție în dragoste.

Lângă Palatul Imperial din Peking, un Mandarin citeşte un decret imperial: oricare prinț care aspiră la căsătoria cu Prințesa Turandot trebuie să răspundă la trei ghicitori; cei care nu răspund corect sunt decapitați. Ca rezultat al acestui decret, Prințul Persan (cel mai recent dintre pretendenți) urmează să fie decapitat la ora când va răsări luna. Cetățenii îl cheamă pe călăul Pu Tin-Pao.

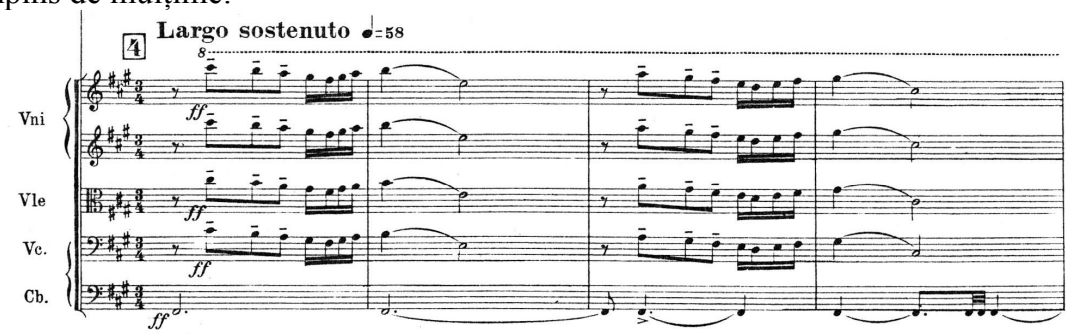
Ex. 1. *Motivul semnal* (partitură şi muzică)



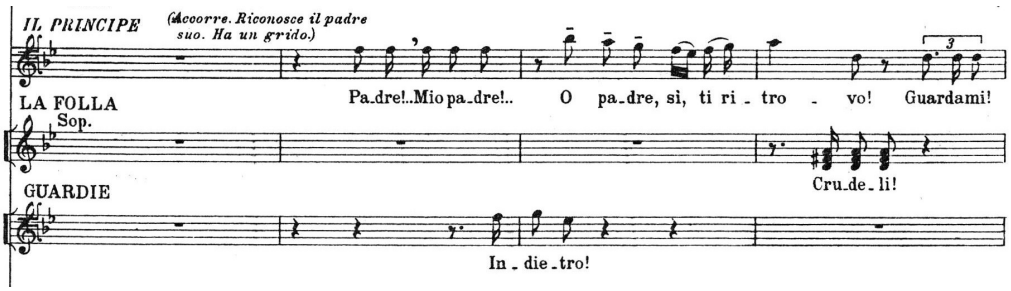

O sclavă, Liù, cere ajutor fiindcă bătrânul ei stăpân a căzut. Un tânăr vine să-l ajute pe bătrân şi îl recunoaşte ca fiind tatăl lui, Timur, fostul rege al Tătarilor care a luat calea exilului după ce duşmanii l-au înfrânt. Aşadar, tânărul străin este de fapt un prinț despre care s-a crezut că a fost ucis în război. Timur îi povesteşte fiului lui că Liù este singura ființă care i-a rămas credincioasă în exil. Prințul Tătar o întreabă pe Liù motivul acestei fidelități şi ea spune că odată, cu mult timp în urmă, Prințul i-a zâmbit.

Ex. 2a. *Motivul regăsirii* (p. 11), este prefigurat de orchestră (lemne, alămuri, coarde), corul emițând exclamații, o mulțime indignată de brutalitatea gărzilor.

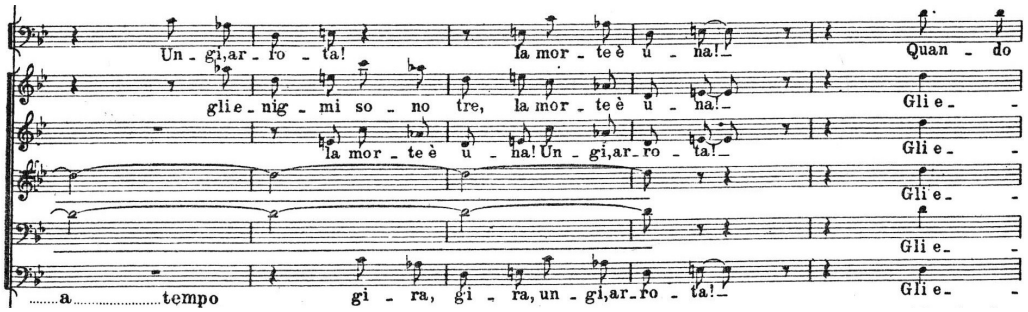
Este momentul când Liù, speriată, cere ajutor pentru Timur, bătrânul orb, căzut, împins de mulțime:




Ex. 2b. *Motivul regăsirii*, intonat de Prinț (p. 14) la revederea lui Timur şi Liù:

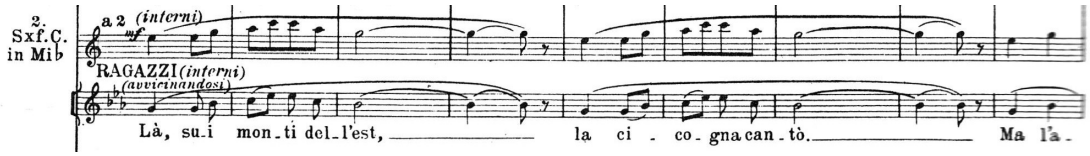



Ex. 3. *Motivul enigmei*, prefigurat de mulțime (p. 38), un stretto al textului (12 başi – servitori, şi corul succesiv: Sopran, Alt, Tenor, Bas), într-un unison melodic, canon pe text: *Gli enigmi sono tre, la morte è una!* (Vor fi cuvintele amenințătoare ale lui Turandot ce preced enigmele din actul II):




Luna răsare, Prințul Persan trece prin mulțime în drumul său spre execuție, oamenii sunt mişcați şi o roagă pe Turandot să-i cruțe viața.

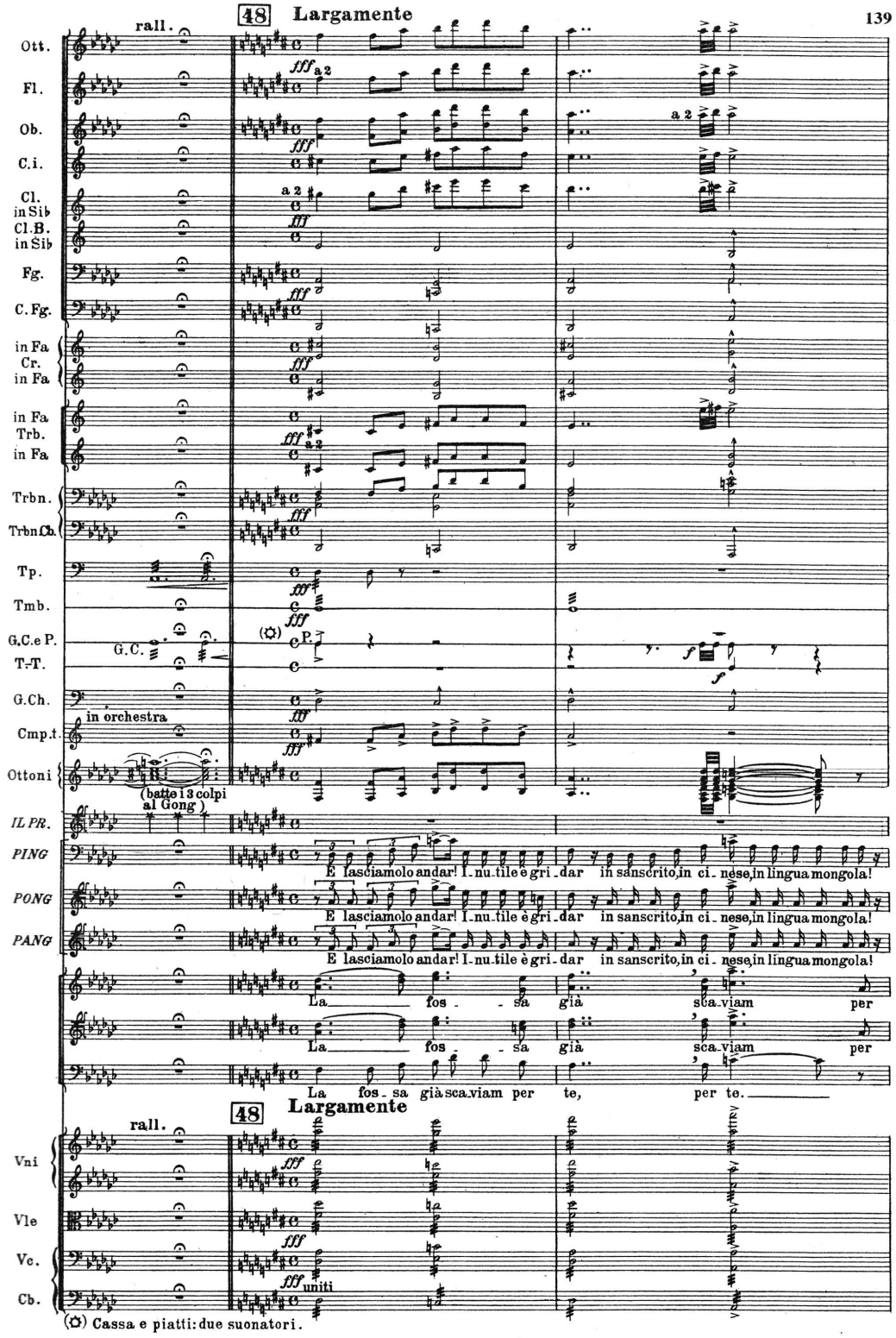
Ex. 4. *Motivul imperial*: *Moo-Lee-Wha* (p. 62), melodia autentică chineză, pe care Puccini o prezintă pentru prima dată, cântată de un cor extatic de copii ce acompaniază călăii Prințului din Persia:




Turandot apare pentru un moment şi face semn tăcut prin care ordonă execuția. Prințul Tătar este fermecat de frumusețea Prințesei şi decide să devină soțul ei. Miniştrii Ping, Pang şi Pong încearcă să-l împiedice să-şi rişte viața. Ei cântă în trio: „ - O iubeşti? De ce? Pe cine? Pe Turandot? Ha, ha, ha! Pe Turandot? Ha, ha ! - Eşti nebun! - Turandot nu există! - Nu există decât Vidul în care vei fi anihilat! - Turandot nu există! - Turandot? Nu e mai mult decât toți ceilalți nebuni ca tine! Nu există nici un om, nici un zeu, nici eu nu exist! Nici națiuni, nici regi, nici Pu Tin-Pao (călăul)! Nu există decât Tao! - Te vei distruge în acelaşi fel ca toți ceilalți nebuni asemeni ție! - Nu există nimic decât Tao!”.

Timur şi Liù (în frumoasa arie *Signore, ascolta!* – p.116) încearcă de asemeni să-l descurajeze pe Prințul Tătar, dar în ciuda tuturor avertismentelor, el loveşte gongul care îl proclamă drept un nou pretendent.

Ex. 5. *Motivul provocării* (p. 139), marchează punctul culminant al actului I, un tutti cor, solişti, orchestră. Prințul o invocă de trei ori pe Turandot, a patra oară doar ritmul celor trei lovituri de gong sugerează silabele numelui ei. Urmează *Motivul imperial* şi actul I se încheie în forță:


139
rall.
48
Largamente
Ott.
Fl.
Ob.
C.i.
Cl. in Sib
Cl.B. in Sib
Fg.
C.Fg.
in Fa Cr. in Fa
in Fa Trb. in Fa
Trbn.
TrbnCb.
Tp.
Tmb.
G.C.e P.
T.-T.
G.Ch.
in orchestra
Cmp.t.
Ottoni
(batte i 3 colpi al Gong)
IL PR.
PING
PONG
PANG
E lasciamolo andar! I-nu-tile è gri-dar in sanscrito, in ci-nese, in lingua mongola!
La fos-sa già sca-viam per te, per te.
Vni
Vle
Vc.
Cb.
uniti
(✡) Cassa e piatti: due suonatori.

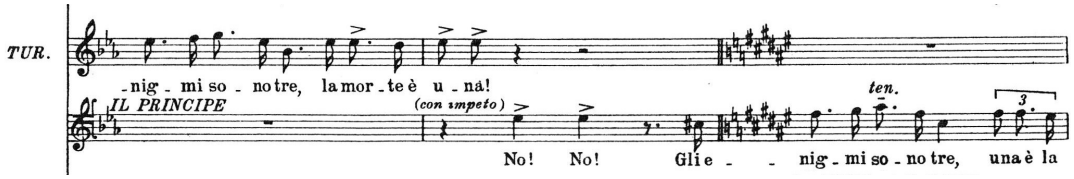
După scena mută din actul I, în care cu un gest îl trimite la moarte pe prințul persan, ea va apare abia în al II-lea tablou al actului II cu marea arie *In questa reggia*[67] (p. 250), de un dramatism terifiant, cu salturi intervalice mari, schimbări bruşte de registru, timbru ascuțit, amplificat de comentariile corului şi exclamația lui Calaf.

**Actul II**

Primul tablou, în întregime, pe parcursul a 26 numere (p. 143-212), îi are ca protagonişti pe miniştrii Ping, Pang şi Pong care se plâng de comportarea sângeroasă a lui Turandot. Ei doresc ca Prințesa să se îndrăgostească, pentru ca pacea să domnească în China. Miniştrii se gândesc cu nostalgie la casele lor de la țară. Mulțimea se adună să audă cum Turandot îl va pune la încercare pe străin, în vreme ce miniştrii se grăbesc să pregătească fie ceremonia decapitării, fie ceremonia căsătoriei.

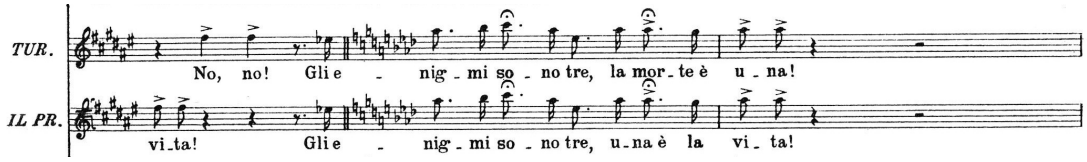
Bătrânul Împărat al Chinei îl roagă pe Prințul străin să renunțe la această încercare riscantă, dar Prințul e hotărât să continue. Turandot vine şi spune povestea blândei prințese Lou-Ling, cea care a fost ucisă cu sălbăticie de către un prinț tătar în urmă cu multă vreme. Ea spune: „Prințesa Lou-Ling, străbuna mea dulce şi senină, tu care ai domnit în tăcere şi bucurie pură, sfidând cu consecvență şi fermitate oribila tiranie bărbătească, astăzi trăieşti din nou în mine !” ... „Voi, prinți care veniți aici cu caravane mari din toate colțurile lumii pentru a va încerca norocul, să ştiți că mă răzbun pe voi în numele purității ei, în numele plânsului ei şi al morții ei! Nici un bărbat nu mă va avea vreodată! În inima mea trăieşte ura împotriva celui care a ucis-o pe ea. Nu! Nu! Nici un bărbat nu mă va avea vreodată! Ah, mândria marii ei purități a renăscut în mine!” Încercând să-l descurajeze pe Prinț, Turandot îl avertizează că enigmele sunt trei, moartea este una.

Ex. 6. *Motivul enigmelor* (p. 261-3), opune cele două lumi, Turandot – Principe, prin reluarea motivului, de trei ori (ca enigmele) în tonalități ascendente: Mib – Fa# şi împreună în Lab:




Temerar, Prinț îi răspunde că doar viața este una.

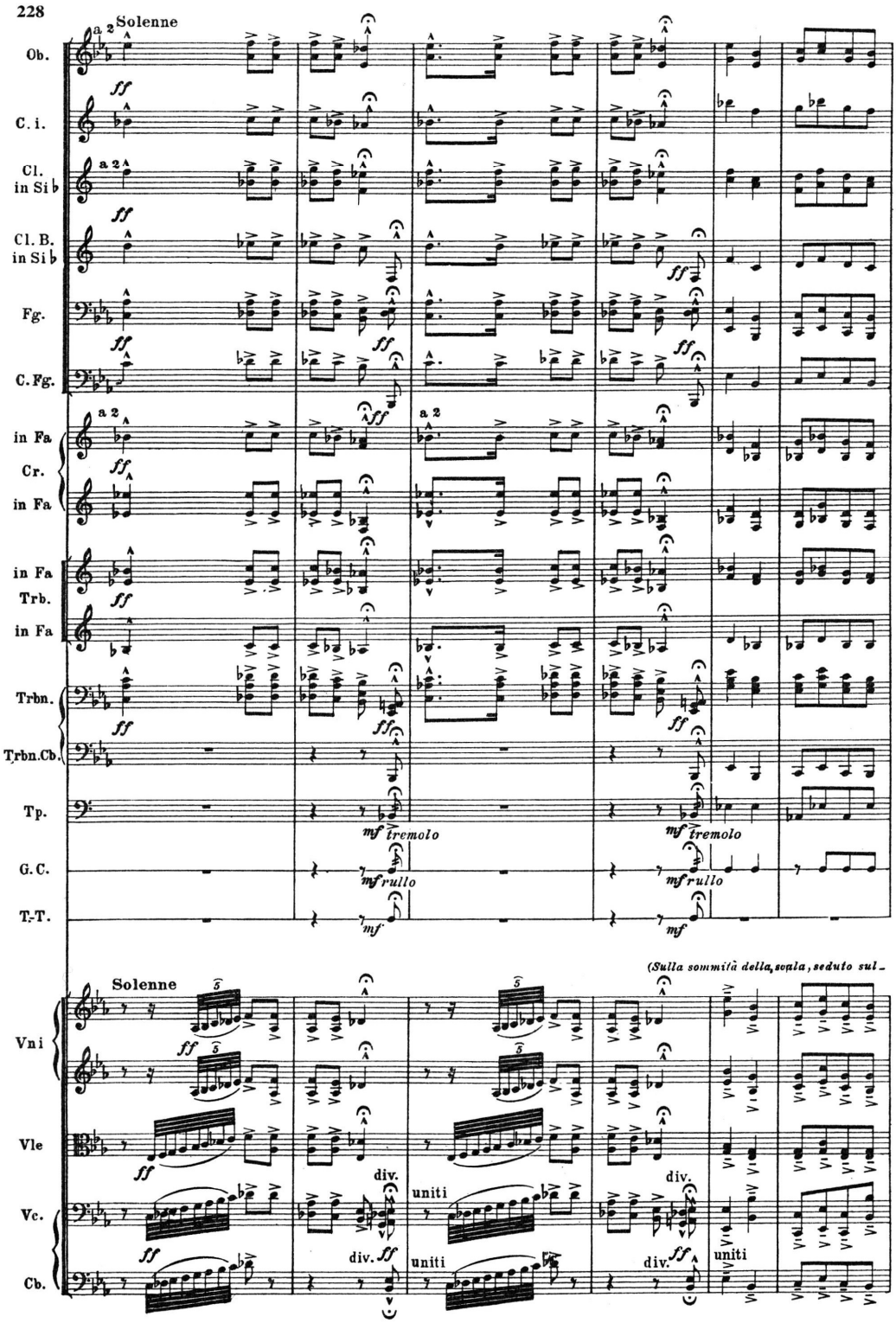
[67] În acest palat.

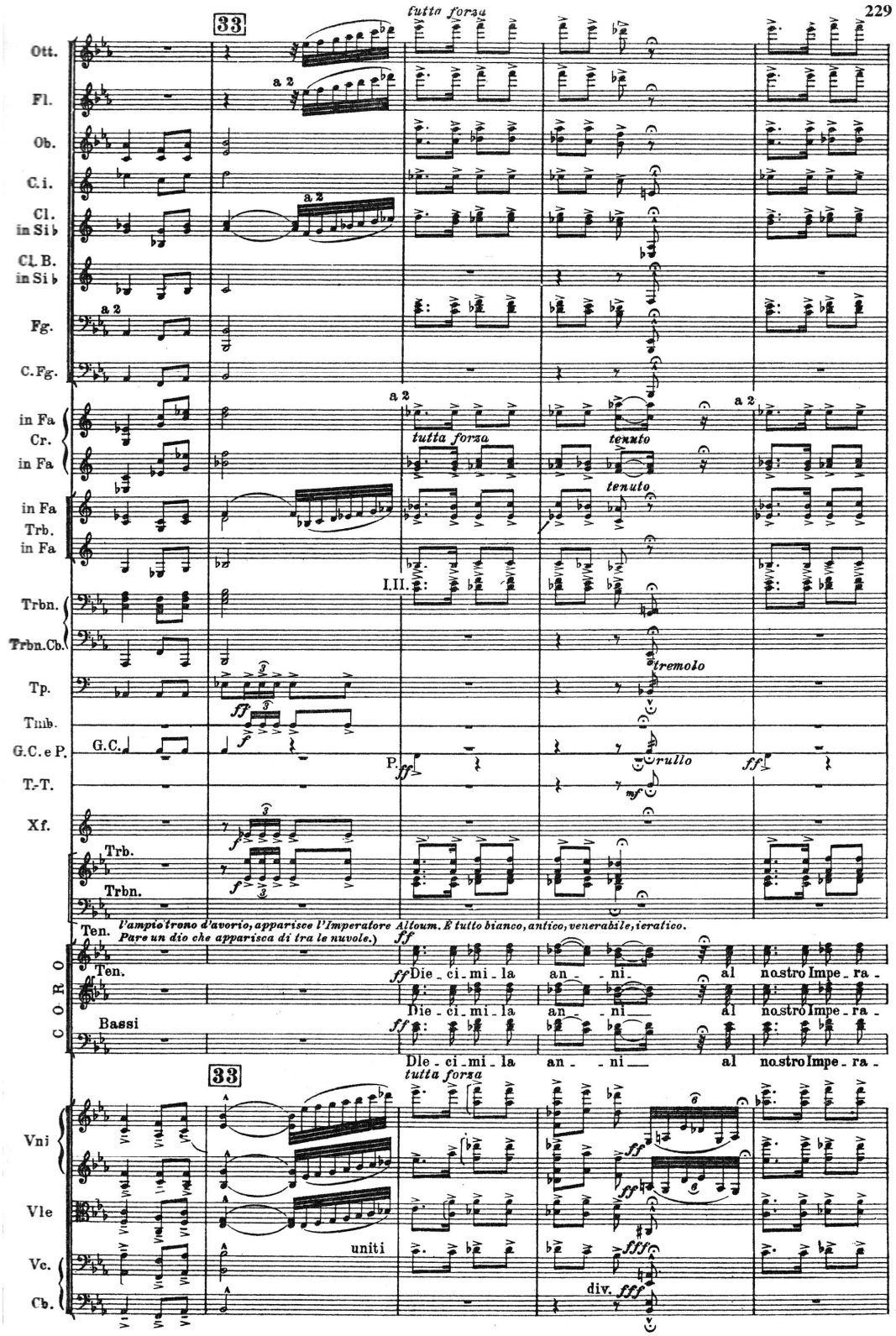



Prima întrebare a lui Turandot: Care este fantoma care îi urmăreşte pe toţi muritorii, se naşte în fiecare noapte, şi moare cu ivirea zorilor? - Speranţa, răspunde instantaneu Prinţul. Urmează a doua întrebare: Ce se aprinde ca focul, se răceşte când îţi pierzi curajul sau mori şi se încinge din cauza pasiunii? – Sângele, răspunde după câteva clipe de gândire Prinţul Tătar. Turandot, tulburată rosteşte a treia întrebare: Care este gheaţa care îţi dă fiori şi pe care focul tău o îngheaţă şi mai mult; te înrobeşte dacă îţi permite libertatea şi te face rege dacă te acceptă ca sclav? După o tăcere tensionată, încurajat de mulţime, Prinţul îi dă răspunsul: - Turandot!

Mulţimea îşi exprimă bucuria, măreţia momentului fiind amplificat de un tutti orchestral.

Ex. 7. Motivul imperial (p. 228-9), corul solemn, cu cele două apariţii ale sale, încadrează festiv momentul confruntării dintre Turandot şi Principe: se respectă raportul tonal, prima în Mib, a doua (p. 239-240), în Fa:


228
Solenne
Ob.
C. i.
Cl. in Si ♭
Cl. B. in Si ♭
Fg.
C. Fg.
in Fa
Cr.
in Fa
in Fa
Trb.
in Fa
Trbn.
Trbn. Cb.
Tp.
G. C.
T.-T.
tremolo
rullo
Solenne
(Sulla sommità della scala, seduto sul-
Vn i
Vle
Vc.
Cb.
div.
uniti


229
33
tutta forza
Ott.
Fl.
Ob.
C.i.
Cl. in Si♭
Cl. B. in Si♭
Fg.
C.Fg.
in Fa Cr. in Fa
tenuto
in Fa Trb. in Fa
I.II.
Trbn.
Trbn.Cb.
tremolo
Tp.
Timb.
G.C. e P.
G.C.
P.
rullo
T.-T.
Xf.
Trb.
Trbn.
Ten.
l'ampio trono d'avorio, apparisce l'Imperatore Alloum. È tutto bianco, antico, venerabile, ieratico.
Pare un dio che apparisca di tra le nuvole.)
CORO
Ten.
Die - ci - mi - la an - - ni al nostro Impe - ra -
Bassi
Die - ci - mi - la an - - ni al nostro Impe - ra -
Vni
Vle
uniti
Vc.
div.
Cb.

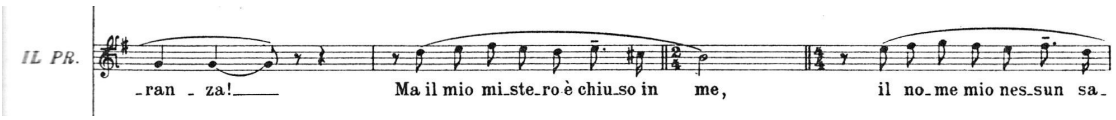
Turandot îl imploră pe tatăl ei să n-o mărite cu un străin, dar împăratul spune că jurământul este sacru. Principele, impresionat de umilința şi ruşinea lui Turandot, care se vede dezgolită de misterele ei şi aruncată în brațele unui necunoscut, „ca o sclavă”, îi oferă un subterfugiu: „va muri, dacă până în zori Turandot îi află numele”. Prințul invocă *motivul enigmelor* Principesei, continuând cu *motivul victoriei* din celebra arie „Nessun dorma”, prefigurat doar. Înnebunită de furie, Turandot îşi amenință cu moartea supuşii dacă până în zori nu află numele prințului necunoscut.

Cu toate astea, Prințul Tătar afirmă că ceea ce doreşte el este iubirea lui Turandot. Nu o vrea de soție împotriva voinței ei. Prințul îşi pune din nou viața în mâinile lui Turandot, spunându-i că dacă va reuşi să afle numele lui până în dimineața următoare, el acceptă să fie decapitat. Actul II se încheie măreț, în corul de slavă (în Fa) a mulțimii.

**Actul III**

Gărzile palatului anunță că nimeni n-are voie să doarmă în Peking, până ce Turandot nu află numele străinului. Prințul Tătar meditează la viitoarea lui fericire.

Ex. 8. Enigma numelui Prințului (p. 325) - *Motivul victoriei*:

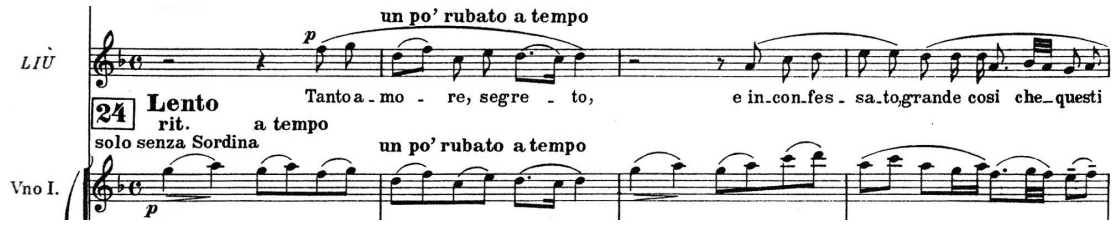



Ping, Pang şi Pong încearcă să-l convingă să se retragă, oferindu-i femei, bogății şi glorie. Toate tentativele lor eşuează. Nişte oameni îl amenință cu pumnalele pe Prințul Tătar, încercând să-i afle numele. Soldații îi prind pe Liù şi Timur care au fost văzuți în tovărăşia străinului şi se presupune că i-ar şti numele. Turandot vine şi îi ordonă lui Timur să vorbească. Liù intervine, spunând că doar ea cunoaşte numele străinului.

La antipodul cruzimii lui Turandot se află o nouă enigmă, profund umană: la întrebarea de unde are puterea de a rezista chinurilor, Liù răspunde *Tanto amore, segreto e inconfessato*, o mare dragoste secretă şi nemărturisită. Ea îl va apăra pe bătrânul orb, Timur, tatăl principelui, spunând că este singura cunoscătoare a secretului şi nu va mărturisi numele iubirii sale nici torturată: va alege moartea pentru a duce cu ea secretul în mormânt.

Ea este torturată, dar păstrează secretul. Impresionată de comportamentul ei, Turandot o întreabă care este motivul. Liù răspunde că *Iubirea* este secretul puterii ei.

Ex. 9. Enigma lui Liù, *Motivul sacrificiului* (p. 379):




Apoi ea apucă un pumnal de la un soldat şi se sinucide. Timur şi mulțimea jelesc moartea ei...

(Giacomo Puccini a murit când muzica lui a ajuns la acest punct al libretului. Muzica destinată ultimelor 10 minute ale operei a fost lăsată de compozitor într-o formă neterminată, pe o ciornă de 36 de pagini. Ea a fost completată, orchestrată şi aranjată de fostul lui elev, Franco Alfani).

...Turandot şi Prințul Tătar rămân singuri. Prințul o sărută; Lacrimile lui Turandot îl fac pe Prinț să fie sigur de victorie şi îşi dezvăluie numele: Calaf, fiul lui Timur. Mulțimea îl aclamă pe Împărat. Turandot se apropie de tronul tatălui ei şi anunță că numele străinului este „Iubire". Mulțimea îi aclamă pe îndrăgostiți într-un imn închinat „Iubirii".[68]

Încă o dată se relevă importanța notorie pe care Puccini o acorda limbajului poetic, cerând colaboratorilor săi să ajusteze versurile în acord cu cerințele sale, contrastând cu cerințele compozitorilor din secolul XIX. Astfel, în aria lui Liù, *Tu che di gel sei cinta*, muzica a fost compusă înaintea versurilor, în intenția de a se crea o imagine sonoră a subiectului şi o delimitare de structurile formale anterioare. Secretul grupului care a produs cele mai bune trei librete ale lui Puccini, a fost respectul genuin pe care l-au avut membrii unul pentru altul. Supraveghind grupul, Giulio Ricordi a ştiut să mențină echilibrul în rândul lor.[69]

Destinul lui Liù, dăruirea şi disperarea unei dragoste fără speranță, o apropie de o altă eroină, micuța japoneză Cio-Cio-San, care alege moartea dacă nu poate trăi în onoare.

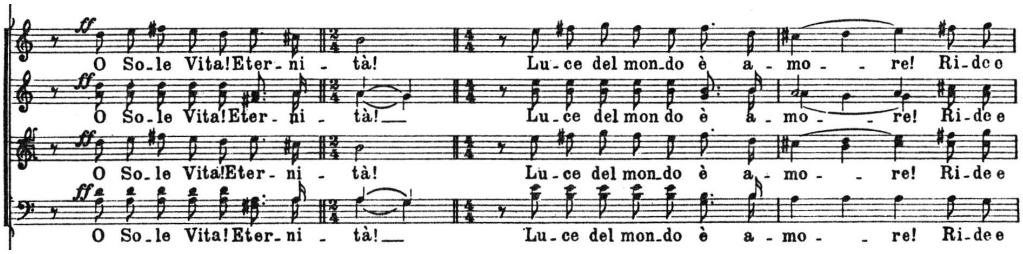
Enigma „dragostei" care i-a dat puterea de a rezista torturii, va fi preluată de Turandot în finalul operei, aceeaşi „dragoste" este numele principelui.

Ultima enigmă se află la Principele necunoscut, numele său, secretul păstrat cu prețul vieții de sclava Liù. Dezvăluirea numelui său, prețul eliberării lui Turandot de jurământul sacru, căsătoria cu cel care-i va dezlega enigmele, este oferit de însuşi Principele în actul III al operei. Deşi ştie că i-a oferit prețul vieții, Calaf, principele Tartariei speră că focul dragostei sale a topit gheața din sufletul Principesei. Prima reacție a lui Turandot este să-i amintească plină de orgoliu lui Calaf că se află în mâinile ei; convoacă poporul şi anunță că este în posesia numelui prințului necunoscut: numele lui este Dragostea! Iată un *coup de théâtre* reproşat lui Puccini, ca fiind neverosimil. Corul final din Turandot, este apoteoza motivului dragostei din capodopera pucciniană, dar şi glorificarea marelui

[68] Ana Buga şi Cristina Maria Sârbu, *4 secole de teatru muzical*, Bucureşti, 1999.
[69] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Ltd., London, 1992.

compozitor. G. Puccini s-a stins odată cu Liù; n-a existat sclavă mai onorată ca ea cu cele mai frumoase arii. Sacrificiul ei din dragoste a îmblânzit şi inima de gheață a principesei Turandot, moartea ei fiind ridicat la valoare de simbol.

Ex. 10. *Motivul victoriei dragostei* (p. 459):




Acțiunea respectă regulile tragediei clasice: unitatea de timp, de loc şi acțiune. Atmosfera sumbră a basmului lui Gozzi, este înviorată de miniştrii Ping, Pang, Pong, trei măşti sarcastice din *commedia dell'arte*[70]; prezența lor evocă scena de la *Café Momus* din *Boema*. Cei trei au un rol preponderent în primele două acte ale operei, caractere italiene, profund umane, devenite personaje într-o poveste chinezească cu scopul de a aduce zâmbetul într-o poveste înfricoşătoare. Puccini stăpânea excelent tehnica comicului dovedită şi în opera *Gianni Schicchi* din *Triptic*, o farsă evocatoare a unei scene din *Divina Commedia* dantescă.

**Turandot alias Sfinx-ul oedipian.**
**Portretul femeii prin viziunea pictorului Gustave Moreau**

Antichitatea greacă a fost şi ea fascinată de mistere şi tenebre. Mitul lui Oedip, imortalizat de tragedia lui Sofocle, a cunoscut numeroase adaptări literare şi muzicale. Am ales o referire picturală şi un comentariu literar de mare finețe, asupra conflictului Sfinx – Oedip, surprinzător de elocventă şi pentru Turandot – Prinț.

[70] Tartaglia, Pantalone, Brighella şi Trufaldino la Gozzi.

Gustave Moreau[71] - *Oedip şi Sfinxul*

Tabloul din 1864 al lui Moreau, *Oedip şi Sfinxul*, poate fi interpretat şi ca un simbol al luptei eterne dintre sexe, luptă pusă sub semnul lui Eros şi Thanatos. Oedip şi Sfinxul sunt bărbatul şi femeia încleştați în destinul iubirii şi al morții[72]. Edouard Schuré, prieten cu Moreau, comenta în acest sens tabloul în *Precursori şi*

[71] Gustave Moreau (n. 6 aprilie 1826, Paris - d. 18 aprilie 1898, Paris) a fost un pictor, gravor şi desenator francez, unul din cei mai importanți reprezentanți ai simbolismului în pictură. Tematica vastei sale opere şi-o alegea din lecturile clasice. Tehnica sa se caracteriza printr-o factură suavă, care reda în mod magistral lumea onirică şi plină de simboluri. În 1864 este distins cu o medalie a „Salonului Oficial" pentru tabloul „Oedip şi Sfinxul". Femeile superbe pictate de Moreau, care seamănă atât de mult între ele, reunesc imaginea idealizată a femeii eterne: când amantă, când vrăjitoare, când ucigaşă, când zeiță.

[72] Un alt tablou al lui Moreau, din aceeaşi perioadă, *Tânărul şi moartea*, înfățişează aceeaşi temă: moartea apare, simbolic, sub chipul unei frumoase tinere femei cu trup vaporos, incert.

*revoltați*: „Sfinxul poartă o coroană, căci din vremuri imemorabile, natura teribilă, seducătoare, insondabilă e regina omului. Nimeni dintre cei cărora le-a pus întrebarea «Care e dezlegarea ghicitorii mele? nu a fost în stare să răspundă. Toți au fost sfâşiați de el şi s-au prăbuşit în prăpastie. Dar Oedip, cel cu masca teribilă, cu privirea ageră, răspunde: «Dezlegarea ghicitorii tale e omul, sunt eu! Căci tot ce eşti tu, sunt eu. Te port în mine însumi cu un zeu în plus; conştiința mea e voința mea».[73]

**Ultima creație, o poveste**

Într-un studiu anterior, relația Mozart – Shakespeare prin operele *Flautul fermecat* - *Furtuna*, a permis o apropiere între cei doi, chiar dacă în timp erau despărțiți de două secole. Aceeaşi distanță temporală îl desparte pe compozitorul Puccini de scriitorul Gozzi.

„Ultima operă mozartiană, *Flautul fermecat*,[74] este un amestec de poezie, bufonerie, poveste fantastică şi înțelepciune. Creatorul libretului, Schikaneder, scriitor, actor şi director de teatru, avea în repertoriul său teatral comedii muzicale, pantomime, dar şi tragedii şi drame de Lessing, Goethe, Calderon, **Gozzi**, Beaumarchais şi, în special, Shakespeare.”.[75]

Ultima creație shakespeareană, *Furtuna*, se apropie de subiectul mozartian prin faptul că subiectul părăseşte adesea tărâmul realului. Personajul principal al piesei, Prospero, recurge la vrăjitorii pentru a învinge lăcomia fratelui său. El îl va supune pe fiul lui Alonso (aliatul lui Antonio), pe Ferdinand, unor grele probe înainte să-i acorde mâna fiicei sale, Miranda. La fel va proceda înțeleptul Sarastro, marele preot al lui Isys, cu Tamino, acesta fiind supus probelor tăcerii, apei şi focului. Personificarea răului o găsim în Regina Nopții, frumusețe demonică, mama Paminei răpită de Sarastro. Ea va încerca să-şi transforme fiica într-o unealtă a răzbunării şi este corespondenta vrăjitoarei Sycorax din *Furtuna*. Caracterul grav, solemn şi dramatic al acțiunii alternează permanent cu ludicul şi umoristicul cuplu Papageno-Papagena. Limbuția lui Papageno, pedepsită cu mutenia, conduce la configurarea comicului”...

---

[73] Raluca Dună, *Studii de iconologie diacronică*, *Oedip şi metamorfozele imaginii.*

[74] Deşi în Catalogul Köchel *La Clemenza di Tito* (creată - după un text din 1734 al lui Metastasio - pentru festivitățile prilejuite de încoronarea lui Leopold al II-lea ca împărat al Boemiei) figurează <u>după</u> *Flautul fermecat*, premierele celor două opere au avut loc la 6 septembrie 1791 (Praga), respectiv 30 septembrie 1791 (Viena).

[75] Liebner János, *Mozart a színpadon* („Mozart pe scenă”), Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1961, p. 151.

**Similitudini cu opera puccinană Turandot:**

Subiectul, oferit de Gozzi[76] îl are ca erou central pe prințul tătar misterios, aflat la curtea imperială din Pekin şi supus unor probe dificile, enigmele lui Turandot. Tamino şi Pamina din Flautul fermecat au avut de trecut proba tăcerii, focului şi apei.

Personificarea răului este Turandot, personaj feminin, asemenea Reginei Nopții, doar că destinele lor urmează un curs invers: Turandot, prințesa crudă, va fi îmblânzită de dragostea prințului, în timp ce Regina Nopții, binevoitoare la început, când îl salvează pe Tamino de şarpe, o face doar cu gândul ascuns de a se servi de el pentru a cuceri împărăția lui Sarastro.

Mozart realizează comicul prin cuplul Papageno – Papagena, iar Puccini prin mandarinii Ping, Pang, Pong.

„S-ar putea ca prin cei trei măscărici să obținem un element autohton, care între atâtea exotisme, să aducă în operă o notă italiană şi, mai ales sinceră. Pe scurt, faceți aşa cum făcea adeseori Shakespeare, care plăzmuia trei sau patru figuri străine de acțiune, punându-le să bea, să înjure şi să-l vorbească de rău pe rege. Ceva asemănător am văzut nu demult în *Furtuna*", sune Puccini. **Ultima** piesă a lui Shakespeare, prin caracterul de basm l-a influențat şi pe Schikaneder, atunci când a scris libretul **ultimei** opere de Mozart, *Flautul fermecat* şi în mod evident l-a influențat pe Puccini în **ultima** sa operă, *Turandot*.

Turandot este replica **Sfinxului**, pune întrebări şi îi ucide pe cei care eşuează. Sau a **sultanului** din *1001 de nopți* înşelat odată, din răzbunare îşi ucide de fiecare dată mireasa a doua zi[77].

Este numită „*Principesa de gheață*", poate fi ***Crăiasa zăpezilor*** din povestea lui H. Chr. Andersen (1805–1875).

---

[76] Carlo Gozzi (n. 13 decembrie 1720, d. 4 aprilie 1806) a fost un dramaturg italian.
Născut în Veneția, provine dintr-o veche familie venețiană. Datoriile tatălui său îl determină să caute modalități de a se întreține. La vârsta de 16 ani se înrolează în armata din Dalmația. Trei ani mai târziu se întoarce în Veneția, şi în curând îşi va face o reputație drept cel mai spiritual membru al societății *Granelleschi*, în care a intrat în urma publicării a câtorva opere satirice. Această societate, devotată sociabilității şi spiritualității, avea scopuri literare serioase şi încerca în special să păstreze literatura toscană ferită de influențe străine.

[77] Şeherezada este povestitoarea din cele „1001 de nopți" şi o ipotetică regină persană. Regele persan Shahryar, în urma descoperirii că soția sa, pe care o iubea, l-a înşelat, se înfurie şi porunceşte să fie omorâtă. Convins că toate femeile sfârşesc prin a deveni infidele, ordonă apoi marelui său vizir să-i aducă în fiecare zi câte o fecioară, cu care se căsătoreşte şi petrece câte o noapte, decapitând-o a doua zi. După 3 ani, marele vizir, nemaigăsind fecioare pentru regele său, îi împărtăşeşte problema frumoasei şi înțeleptei sale fiice, Şeherezada. Aceasta se oferă să devină următoarea soție a regelui. Tatăl său se opune inițial, dar în urma hotărârii ei, până la urmă acceptă resemnat. În noaptea nunții, Şeherezada, la cererea surorii sale Dunyazada, care nu-şi găsea somnul (de fapt fiind pusă de sora sa), începe să-i spună proaspătului soț o poveste, pe care însă nu o termină, întrerupând-o chiar în momentul culminant, la răsăritul soarelui, regele fiind astfel nevoit să o țină în viață încă o zi, pentru a afla sfârşitul povestirii. Următoarea noapte, Şeherezada termină prima poveste şi începe alta, şi tot aşa de 1001 ori, de unde şi numele colecției de povestiri *O mie şi una de nopți*. În tot acest timp Şeherezada îi naşte regelui 3 fii şi îl convinge de fidelitatea ei, acesta păstrând-o de soție.

**Istoricul literar al lui Turandot**

Turandot este poveste persană, nu chineză.

Observând efectul produs asupra publicului de introducerea elementului supranatural şi mistic din comedia *Dragostea pentru Trei Portocale* în 1761, Gozzi a scris o serie de piese bazate pe poveşti, apreciate de Goethe, Schlegel, Sismondi şi Madame de Staël, iar Schiller va traduce una din tragedii, povestea prințesei *Turandot*.

În anii mai târzii, Gozzi a început să scrie tragedii, din care însă elementul comic nu a lipsit. Carlo Gozzi a scris *Turandot* (1762) pentru *Commedia dell'arte.* Povestea a fost sursă de inspirație pentru Schiller, *Turandot, prințesa din China* (1801), model preluat şi de Puccini Exista şi o operă omonimă compusă de Busoni (1917) şi una de Bazzini, profesorul lui Puccini la Milano. Este interesant modul diferit de tratare a temei la Schiller față de Gozzi. Dacă Gozzi abordează un ton sarcastic, accentuând cruzimea personajului central, Schiller transformă subiectul într-un simbol epic, cu o atitudine morală idealizată: Turandot îşi urmează propriile convingeri etice şi morale. Primul reliefează caracterul comic, al doilea, caracterul romantic, în stilul *Poeziei naive şi sentimentale*.

*Turandot* în varianta schilleriană ilustrează idealul său de frumusețe şi, asemenea eroinelor sale, ea luptă pentru libertatea ei spirituală. Este măcinată între datorie şi onoare, rațiune şi sentiment, între mândrie şi iubire.

Interesul pentru subiect s-a păstrat şi la mijlocul secolului XX, Bertolt Brecht are o adaptare la subiectul *Turandot* al lui Gozzi (1953-54).

**Varianta muzicală** din secolul XIX îi aparține compozitorului Carl Maria von Weber (1909) şi a fost creată pentru piesa lui Schiller după o melodie chineză descoperită în *Dicționarul de muzică* al lui Rousseau[78]. Prima operă Turandot, compusă după Schiller, este opera tragi-comică, în 2 acte de K. Gottlieb Reissinger (Dresda 1835)[79].

În 1943, când Hindemith a compus Metamorfozele Simfonice pe Teme de Carl Maria von Weber, el a împrumutat teme din piesele pianistice ale lui Weber, pentru trei din cele patru mişcări. Partea secundară poartă titlul *Turandot, Scherzo* şi are la bază tema originală de Weber din muzica de scenă *Turandot*.

Una din cele mai cunoscute lucrări de Hindemith sunt *Metamorfoze simfonice pe teme de Carl Maria von Weber* (1943), preluate din diferite lucrări din creația lui Weber, duete pentru pian, dar şi o uvertură din muzica de scenă *Turandot* (op. 37).

---

[78] Sunt şase piese scurte: două marşuri, trei interjecții muzicale de patru, respectiv şase măsuri fiecare şi un marş funebru final de treizeci de măsuri.

[79] Se mai citează: *Turandot, Prinzesin von Schiraz* de J. Hoven (Joh.Vesque von Püttlingen) (1836) şi Das Zauberrätsel, un tablou fantastic în 4 acte după *Turandot* de Schiller de Adolf Müller (Viena 1839).

**Limbajul muzical**

Utilizarea leitmotivelor, conferă unitate lucrării şi accesibilitate, noutatea constând în elaborare şi orchestrare diferențiată. Schimbarea tempo-ului, aduce frecvent schimbarea tonalității: culorile senine, de Do, Re, Mi, sunt întunecate de cele sumbre Lab, Reb, Solb, în funcție de dramatismul discursului muzical.

Caracterul particular al limbajului operei este exotismul, culoarea specifică a modurilor pentatonice chinezeşti. Puccini era cunoscut ca un cercetător tenace al mijloacelor specifice, mai ales când explora teritorii noi. Baronul Fassini i-a pus la dispoziție o cutie muzicală cu imnul imperial din 1912 şi alte cântece tradiționale. După modelul chinez, a creat teme originale pentatonice. Şi-a continuat cercetarea la British Museum din Londra, găsind melodii şi ritmuri chinezeşti, cântece ceremoniale, de templu. Acestora le-a aplicat tehnicile de compoziție europene: gama hexatonică, totalul cromatic, scări armonice, bitonalism şi bimodalism: acorduri suprapuse fa# minor – în registru grav şi Do major în acut creează o „dispersie sonoră", necesară evocării unor vremuri străvechi. Succesiunile de cvarte, cvinte şi coloritul instrumental specific chinezesc – xilofon, alături de celestă, tamburină şi gong, adăugate unei inventivități melodice de un farmec inedit. La acestea se adaugă un deosebit simț teatral, predilecție pentru monumental – conglomerate sonore postromantice la finalurile apoteotice ale actelor - dar şi rarefieri sonore – corul fantomelor (actul I), sau momentele de suspans gradate la dezvăluirea enigmelor (actul II).

**Orchestrația** operei Turandot este nuanțată timbral la fiecare partidă (3 flaute, al treilea cântă alternativ la *ottavino*, la piculină, 2 oboaie, corn englez, 2 clarinete în Sib, 1 clarinet bas în Sib, 2 fagoturi, 1 contrafagot, 4 corni în Fa, 3 trompete în Fa, 3 tromboni, 1 trombon contrabas), cu deosebire la percuție (timpane, trianglu, tobă mică, tobă mare, talgere), unde apar instrumente tipice muzicii chineze (Tam Tam şi *Gongs Cinesi* – gong chinezesc). Aceeaşi preocupare pentru instrumente cu specific național se remarcase şi în opera *Madama Butterfly*, unde utilizase *Campanelli giapponesi* (clopoței japonezi). La acestea se adaugă Glockenspiel, xilofonul, xilofonul bas, *Campane tubolari* – clopote tubulare, celestă, 2 harpe şi orgă. Pentru crearea atmosferei de epocă, în *Manon Lescaut*, actul II, în scena aristocraticului *lever*, Puccini invocase un madrigal şi un menuet galant.

**Pe scenă,** la recomandarea compozitorului, evoluează 2 saxofoane contralto în Mib, 6 trompete în Sib, 3 tromboane, 1 trombon basso, 1 tambur de lemn, 1 gong grav, opp. Tam Tam şi orchestra de coarde.

**Corul** este la rândul său diversificat: un cor al mulțimii în număr impresionant, format din gărzi, călăi, servitori, opt savanți, bărbați şi femei din suita Împăratului şi a lui Turandot, mandarini şi demnitari, poporul din Pekin şi un cor de copii. Maniera de cânt îmbracă forme de la corul de slavă, la ritmul sacadat al escortei călăului, corul străveziu al fantomelor. Caracterul monumental al acestui ultim opus puccinian pretinde un personaj colectiv capabil de compasiune, de violență, dar şi de poezie.

**Considerații estetice**

Sublimul este revelat de momentele corale magistrale care evocă măreția Chinei imperiale din evul mediu. Dar sublim este şi devotamentul sclavei Liù pentru stăpânul ei, orb şi fără țară, Timur al Tartariei şi dragostea până la sacrificiu pentru „cel care i-a zâmbit o dată”.

Tragicul, apare chiar de la începutul operei - motivul pentatonic descendent - la, mi#, si, do#, fa#, cu o cădere de cvintă - prevesteşte soarta implacabilă a Prințului Persiei, o nouă victimă a enigmelor lui Turandot. Modulațiile dese, juxtapunerea tonalităților îndepărtate (Do – Solb - Liù), prevestesc un deznodământ tragic.

Cruzimea lui Turandot, survenită din dorința de a-şi răzbuna o străbună sedusă şi ucisă de un rege tătar, devine josnicie, atunci când o torturează pe sclava Liù; îşi încalcă jurământul, dorind să se eschiveze cu orice preț căsătoriei cu prințul. Nu-şi poate stăpâni satisfacția orgolioasă de a deține puterea asupra vieții prințului, atunci când acesta îi oferă, încrezător, numele său. Nici chiar Prințul nu e sigur de izbândă, surprins de trufia ei, recunoaşte: „Hai vinto tu!”

Tensiunea se păstrează până la sfârşit, când Turandot anunță numele Prințului: „Iubire!” „Îmblânzirea scorpiei” (vezi Shakespeare), nu a convins pe deplin, au existat opinii care au considerat finalul forțat.

Ceea ce face într-adevăr credibil deznodământul, este farmecul eroului principal. El vine să răscumpere crima strămoşului său; de altfel, roata istoriei s-a schimbat. Acum Tartaria se afla sub stăpânirea chineză şi el, Prințul, dezmoştenit şi exilat, intră în competiția morții pentru a cuceri dragostea frumoasei şi crude Principese. Îi cucereşte pe toți: miniştrii, Ping, Pong, Pang, Împăratul Altoum, tatăl lui Turandot. Nu şovăie, când toți vor să-l oprească, îşi asumă curajos riscul. Doar Turandot îl respinge, se consideră zeitate şi relația cu un muritor ar pângări-o. Prin miniştrii săi, îi oferă, averi, fecioare, dar Prințul este de neclintit; luptă împotriva sentimentului care o învăluie şi aproape de final îi cere: „Parti straniero col tuo mister!” (p. 438).

Operele lui Puccini impresionează prin valoarea lor artistică, ineditul melodic şi limbajul modern, dar fără excese dramatice sau alienare contemporană, în spiritul idealului aristotelian: *muovere et delectare*.

În loc de încheiere, vorbeşte Puccini însuşi:

Ultimele cuvinte ale lui Manon: „*Le mie colpe travolgera l’oblio, ma l’amor mio non muor...*” (Greşelile mele vor fi acoperite de uitare, dar dragostea mea e nemuritoare).

„*Aveți pe biroul dv. copia ultimei versiuni a actului IV. Faceți-mi plăcerea s-o deschideți acolo unde i se aduce lui Mimi manşonul. Nu vi se pare prea sărăcăcios pentru momentul agoniei? Două cuvinte în plus, o expresie afectuoasă pentru Rodolfo, mi-ar ajunge. Când fetişcana asta, pentru care am lucrat atâta, moare, vreau să părăsească lumea aceasta, cu gândul la cel care a iubit-o*”.

„*Nu sunt muzicianul lucrurilor mari. Simt lucrurile mărunte şi nu-mi place să mă ocup decât de lucrurile mărunte*”.

„*Sunt veşnic îndrăgostit, îndrăgostit irevocabil, ca la douăzeci de ani. În ziua când nu voi mai fi îndrăgostit, pregătiți-mi funeraliile*” [80], spune Puccini şi moare odată cu ultima eroină, Liù.

[80] George Sbârcea, *Giacomo Puccini*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1959, pp. 50, 69, 61, 99.